REALE ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

ATTI
DELLA REALE ACCADEMIA
DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME XXI

1900-1901

NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO DELLA REGIA UNIVERSITÀ
Alfonso Tessitore e Figlio
1901

Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti

Anno 1901

UFFICIO DI PRESIDENZA

Enrico Cocchia, *presidente.*
Nicola Breglia, *vice-presidente.*
Michele Kerbaker, *segretario.*
Antonio Sogliano, *tesoriere.*

Sezione di Archeologia

SOCI ORDINARI RESIDENTI

1. **Giulio de Petra** — 3 luglio 1877.
Pallonetto S. Chiara 8.
2. **Carmelo Mancini** — 3 aprile 1883.
Via Atri 35.
3. **Gennaro Aspreno Galante** — 8 aprile 1885.
S. Giovanni in Porta, 45.
4. **Antonio Sogliano** — 6 novembre 1888.
Strada Avvocata a Piazza Dante 25.
5. **Emidio Martini** — 31 dicembre 1896.
Via Duomo 205.
6. **Ettore Pais** — 4 aprile 1900.
Via Vittoria Colonna 8.
7. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

8. **Domenico Comparetti** — 14 maggio 1889.
Firenze.
9. **Ersilia Caetani Lovatelli** — 11 dicembre 1894.
Roma.
10. **Elia Lattes** — 11 dicembre 1894.
Milano.

SOCI STRANIERI

1. **Teodoro Mommsen** — 14 marzo 1869.
Berlino.
2. **Augusto Mau** — 21 maggio 1889.
Roma.
3. **Giorgio Perrot** — 17 gennaio 1899.
Parigi.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

1. **Emilio Stevens** — 20 maggio 1890.
Napoli.
2. **Antonino Salinas** — 5 luglio 1890.
Palermo.
3. **Eduardo Brizio** — 10 febbraio 1891.
Bologna.
4. **Felice Barnabei** — 15 dicembre 1891.
Roma.
5. **Ettore de Ruggiero** — 20 dicembre 1892.
Roma.
6. **Paolo Orsi** — 31 dicembre 1895.
Siracusa.
7. . . . .

Sezione di Letteratura

SOCI ORDINARI RESIDENTI

11. **Alfonso Capecelatro** — 20 novembre 1883.
Oratorio dei Gerolomini.
12. **Michele Kerbaker** — 11 dicembre 1884.
Via Sammartino 2° palaz. Marone, Vomero.
13. **Bonaventura Zumbini** — 16 ottobre 1887.
Portici, Via Cassano 2.
14. **Giuseppe de Blasiis** — 13 novembre 1889.
Corso Vittorio Emanuele 455.
15. **Enrico Cocchia** — 18 maggio 1893.
Via Duomo 50.
16. **Ferdinando Flores** — 12 giugno 1900.
Pallonetto S. Chiara 15.
17. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

18. **Pasquale Villari** — 1 settembre 1887.
Firenze.
19. **Giosuè Carducci** — 10 dicembre 1889.
Bologna.
20. **Graziadio Ascoli** — 20 dicembre 1892.
Milano.

SOCI STRANIERI

4. **Adolfo Tobler** — 20 dicembre 1892.
Berlino.
5. . . . .

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

8. **Giuseppe del Giudice** — 20 giugno 1870.
Napoli.
9. **Francesco Acri** — 19 aprile 1887.
Bologna.
10. **Giambattista Gandino** — 28 dicembre 1891.
Bologna.
11. **Girolamo Vitelli** — 20 dicembre 1892.
Firenze.
12. **Pio Rajna** — 20 dicembre 1892.
Firenze.
13. **Alessandro D' Ancona** — 31 dicembre 1895.
Pisa.
14. **Attilio Hortis** — 15 dicembre 1896.
Trieste.

Sezione di Belle Arti

SOCI ORDINARI RESIDENTI

21. **Domenico Morelli** — 7 febbraio 1876.
Largo S. Carlo alle Mortelle 7.
22. **Nicola Breglia** — 7 maggio 1895.
Trinità degli Spagnoli 31.
23. **Paolo Vetri** — 15 maggio 1900.
Via S. Carlo alle Mortelle, 7.
24. **Oscar Capocci** — 7 Maggio 1901.
Vico Fiorentine alla Torretta 2.

25. **Edoardo Dalbono** — 21 Maggio 1901.
Strada Monteoliveto 70.

26. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

27. **Giulio Monteverde** — 10 dicembre 1889.
Roma.

28. **Ettore Ferrari** — 15 dicembre 1896.
Roma.

29. **Franc. Paolo Michetti** — 15 maggio 1900.
Francavilla a Mare.

30. . . . .

SOCI STRANIERI

6. **Leone Jèrome** — 6 ottobre 1879.
Parigi.

7. **Lorenzo Alma Tadema** — 19 aprile 1887.
Londra.

8. **Marco Antokolschi** — 20 dicembre 1893.
Parigi.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

15. **Eleuterio Pagliano** — 16 dicembre 1884.
Milano.

16. **Giuseppe Sacconi** — 10 dicembre 1889.
Roma.

17. **Francesco Jacovacci** — 20 dicembre 1891.
Roma.

18. **Giuseppe Martucci** — 20 dicembre 1892.
Bologna.

19. **Filippo Prosperi** — 20 dicembre 1892.
Roma.

20. . . . .

PARTE PRIMA

LA FORMA DEL VESUVIO NELLE PITTURE E DESCRIZIONI ANTICHE

(CON VIII FIGURE INTERCALATE NEL TESTO).

MEMORIA

LETTA ALL'ACCADEMIA

DAL SOCIO

ENRICO COCCHIA.

CAPO I.

Etimologia e significato del nome del Vesuvio.

Il nome del Vesuvio apparisce nella tradizione storica d'origine assai più recente di quello di Napoli, ma ad esso sovrasta nella sua notorietà; anzi si può dire che gareggi per fama coi monumenti più insigni, che hanno illustrato fin dall'antichità più remota la storia del pensiero umano. Il principio vero e proprio della sua celebrità non rimonta più indietro dell'anno 79 dell'era volgare, cioè di quella tremenda catastrofe, in cui la sua cima infernale torreggiò luminosa e sinistra in mezzo al paradiso più bello della natura [1]), per comunicarle, nel terribile e vivo contrasto della desolazione e della morte, l'incanto più nuovo, più vero e durevole della sua bellezza.

Non è già che l'attività interiore, onde il Vesuvio apparve quasi improvvisamente animato, fosse insolita o nuova agli abitanti di quel-

[1]) È questa l'immagine, con cui il Goethe descrisse lo spettacolo « dieses mitten im Paradies aufgethürmten Hoellengipfels » nella sua ascensione al Vesuvio del 20 marzo 1787 (*Italiaenische Reise* in Sämmtliche Werke, Stuttgart 1858, vol. XIX, pag. 200).

la regione. Gli Osci, che fondarono Pompei, avevano stabilite le loro case, forse con speranza di maggiore saldezza, sopra uno strato di scoria [1]), avevano lastricate le loro strade con forti e irregolari blocchi di lava vomitata dal monte, e non potevano aver dimenticate del tutto le eruzioni più antiche, di cui ci tramandarono ricordo Diodoro e Vitruvio, forse sulla fede dello storico siciliano Timeo e certamente sulla testimonianza diretta, che ancor ne conservavano i luoghi [2]). E n'era ad ogni modo indizio il nome stesso del monte, il quale nella forma osca *Vesvius (Vesuius)*, sotto di cui più comunemente ci è conservato [3]), additava fuor di ogni dubbio la fiamma, onde era stata altra volta illuminata la sua cima.

Ho detto che è osca la forma originaria del suo nome, avendo sopratutto riguardo all' oscillazione di essa, ben nota anche per altre parole sannitiche, passate più tardi nel patrimonio della lingua latina. Basti per tutte il nome del poeta Brindisino *Pacuvius*, che nella forma oscheggiante *Pacvius* ricorre tuttora nell'epigramma famoso dell'ignoto poeta Pompilio:

> Pacvi discipulus dicor; porro is fuit Enni;
> Enniu' Musarum; Pompilius clueo [4]),

---

[1]) Vedi Hamilton, *Campi Phlegraei;* Roth, *der Vesuv und die Umgebung von Neapel.* Berlin 1857; e Beulé, *Le drame du Vésuve.* Paris 1872, pag. 86, dove giustamente si propone di tentare uno scavo nel foro di Pompei, per vedere se al di sotto dell' antico strato di scorie si trovino, come a Santorino, tracce di abitazioni umane.

[2]) Diod. 4,21: ὠνομάσθαι δὲ τὸ πεδίον τοῦτο Φλεγραῖον ἀπὸ τοῦ λόφου τοῦ τὸ παλαιὸν ἐκφυσῶντος ἄπλατον πῦρ, παραπλησίως τῇ κατὰ τὴν Σικελίαν Αἴτνῃ· καλεῖται δὲ νῦν ὁ λόφος Οὐεσούιος, ἔχων πολλὰ σημεῖα τοῦ κεκαῦσθαι κατὰ τοὺς ἀρχαίους χρόνους, Vitr. 2,6: « non minus etiam memoratur antiquitus crevisse ardores et abundasse sub Vesuvio monte et inde evomuisse circa agros flammam ».

[3]) Ricorda ad es. Stat. *Silv.* 4, 4, 19: « fractas ubi *Vesvius* egerit iras », Val. Flacc. *Argon.* 3, 208: « mugitor anhelat *Vesvius*, attonitas acer quum suscitat urbes » e Plut. *de sera Num. vindicta*, Op. Mor. 3, p. 463, 3: τὸ Βέσβιον ὄρος.

[4]) *Fragmenta poetarum Romanorum collegit et emendavit* Aemilius Baehrens. Lipsiae 1886, pag. 274, 2.

per illustrare col suo raffronto, senza bisogno di ulteriori analogie, quali sarebbero ad esempio quelle di *Numsius* e *Numisius*, *Ofdius* e *Aufidius*, *Orcvius* e *Orcivius* ecc. [1]), la relazione fonetica esistente tra *Vesvius* e *Vesuvius*, di cui ebbe già sentore il dottissimo medico di Pergamo Claudio Galeno, n. nel 131 d. Cr. Parlando egli della virtù terapeutica di alcune erbe, che nascono alle falde del Vesuvio, scrisse che « un altro colle (λόφος) non piccolo si leva non lungi da Stabia, nella parte più interna del golfo, e che esso era chiamato dagli antichi scrittori Romani e dai più dotti fra i contemporanei *Vesuvio* (Βεσούβιος); ma che il nome più nuovo e famoso (ἔνδοξόν τε καὶ νέον) era quello di *Vesvius* (Βέσβιος), sotto di cui era generalmente riconosciuto, a causa del fuoco che per esso s' inalza dalle visceri interne della terra (διὰ τὸ κάτωθεν ἀναφερόμενον ἐκ τῆς γῆς ἐν αὐτῷ πῦρ) » [2]).

Il medico greco non intuiva certamente il rapporto ideale delle due forme, nè ebbe alcun sentore che la radice del nome adombrasse il concetto medesimo, sotto di cui il monte era comunemente rappresentato. E riserbava ai capricci più recenti del dilettantismo etimologico di fantasticare intorno a una pretesa derivazione di quella parola dalle due radici fenicie *Vo-seveev* cioè 'la casa del fuoco' [3]). Pur troppo i tentativi bizzarri non cessarono neppure coll'avvento dell'etimologia scientifica o della grammatica comparata propriamente detta. E il Pott immaginò, che *Vesvius* derivasse dalla particella negativa *ve-* e dalla radice greca σβε- per indicare 'il non spento', cioè il monte ancora fiammeggiante [4]); il Benfey propose di ricondurre *Vesvius* a *Fesfius* e di ritrovare in questo ipotetico *fesf-* dell'osco la radice greca φεψ-, che vale 'scintilla', sicchè quel nome vorrebbe contrassegnare il

---

[1]) Cfr. una nostra *Rassegna critica di filologia e linguistica*, pubblicata nella Rivista di Filologia ed Istruzione classica di Torino, vol. XV (a. 1887), pag. 18 segg. dell' Estratto.

[2]) GALENO, Lipsiae 1825, vol. X, Θεραπευτ. μεθ. 5,12.

[3]) *Vesuvius by* JOHN PHILLIPS. Oxford 1869, p. 8 n., e IGNARRA, *de Phratriis*, c. X, n. 6.

[4]) *Etymologische Forschungen* I, 87.

monte 'che vomita fumo e scintille' [1]. Il Beloch considerò *Vesvius* come la sede di *Vedjŏvis*, cioè 'del genio del male' [2]. E una volta che l' indagine si era messa per questa via, il Keller non dubitò di sospettare, nei suoi tentativi di etimologia popolare, che il nome nella forma latina *Vesaevus*, ristorata dal Ribbeck in Virgilio, fosse stato connesso, per fallace intuizione popolare, colla forma dell'agg. *vesaevus* nel senso di *insanus*, cioè 'il monte furioso' [3].

E pure, mentre la fantasia dei filologi si sbizzarriva ancora dietro la ricerca di nuove etimologie, la connessione di *Vesvius* era già correttamente intuita e dimostrata. A tacere di altre inverosimiglianze intrinseche, le ipotesi testè esposte cozzano tutte contro una difficoltà insormontabile, che la sillaba iniziale di *Vĕsuvius* è misurata costantemente come breve, mentre è lunga la quantità di *vē-* (*vēd-*) adoperato come prefisso negativo; e che esse distaccano arbitrariamente il *ve-* dalla radice, di cui pure apparisce a chiare note quale uno degli elementi indivisibili o fondamentali. L' origine osca del nome e la serie delle forme affini, con cui lo abbiamo connesso, mostra con perfetta evidenza, che esso deriva dall'unione del suffisso aggettivale *-vius* o *-uius* colla radice *vas-*, che ricorre ad es. nel nome di *Ves-ta*, cioè 'la dea del focolare domestico', e in quello di *Ves-una*, la divinità protettrice degli Umbro-peligni [4]. Quanto alla funzione aggettivale del nome, basti ricordare i *Vesvia rura* di Columella [5] e il titolo di *Vesuvius*, sotto di cui era venerata l'imma-

---

[1]) *Höfer's Zeitschrift f. Sprachwissenschaft*, II, 113.

[2]) BELOCH, *Campanien*, pag. 216: « der flammenspeiende Berg galt, wie es scheint, als der Sitz des argen Zeus, des Vediovis; Vesuvius also heisst der Teufelsberg ».

[3]) OTTO KELLER, *Lateinische Volksetymologie*, Leipzig 1891, pag. 351.

[4]) Questa connessione fu primieramente intuita dal CORSSEN, in *Aussprache*, I², 550 e *Kuhn's Zeitschrift* X, 21, ed è ora accettata concordemente così dal VANICEK, *Etymol. Woerterbuch der lat. Sprache*, Leipzig 1881, pag. 277, come dal PLANTA, *Grammatik der italischen Dialekten*, II, 540, il quale ricorda anche a questo proposito la forma osca del nome *Vesullia*.

[5]) COLUM. *R. R.* 15, 133.

gine di Giove in Capua [1]). Il quale, nella personificazione speciale qui assunta, non solo getta luce sull'epiteto di *Vesuvius* dato al monte della Campania, ma ci fa anche intendere la ragione delle due forme *Vĕsēvus* e *Vesvīnus* (o *Vĕsŭvīnus*) [2]), create a bella posta in latino in sostituzione dell'antico aggettivo. Riguardo alla radice aggiungerò solo, che il Pighio ed il Suarez riconnettevano con *Vesvius* la forma antica *vesuvia* nel senso di *favillae* [3]), che a me non è riuscito di ritrovare nella raccolta finora edita degli antichi scoliasti e glossatori; e che il nome di *Vesvius mons* nel senso di 'monte del fuoco' apparisce come una forma collaterale di quello di Vulcano [4]), che gli si sostituisce talora in accezione più generica.

Non è il caso di insistere sulle alterazioni ulteriori, che il nome del Vesuvio ha ricevuto negli antichi mscr., come sono ad es. quelle di

---

[1]) I. R. N. 3582:

IOVI
VESUVIO
SAC
D. D.

PELLEGRINO, *Apparato alle antichità di Capua ovvero Discorsi della Campania Felice.* Napoli 1771, vol. I, pag. 330: « al nome di Giove fu già dedicato un marmo composto di due pezzi... La sua non molto gentil scrittura il dichiara dei secoli cadenti, quando le eruttioni del medesimo monte per la loro frequenza furon credute nascere dai perpetui fuochi... e la sua maggior parte è nel vico dietro la pubblica Biblioteca Arcivescovile; ma la minore, che contiene solamente le due ultime lettere del secondo verso e l'ultima intera del quarto, è nel Casale di Marcianisi in quella contrada che si appella la Croce ».

[2]) STAT. *Silv.*, 2, 6, 62: *Vesvina incendia.*

[3]) *Hercules Prodicius seu Principis iuventutis vita et peregrinatio per* STEPHANUM VINANDUM PIGHIUM CAMPENSEM, Antuerpiae 1587, pag. 467: « Vesuvius mons, quem et *Vesvium a favillis* veteres appellarunt » e FRANCESCO M.ª SUAREZ, *De monte Vesuvio,* Mscr. della Bibliot. Brancacciana di Napoli, 3, G, 6, pag. 1.

[4]) Il nome di *vulcano* è connesso con quello del dio *Volcanus*, il Fελχάνος dei Cretesi secondo Esichio, col scr. *ulkā́* 'fuoco, incendio' e col ciprio ἄβλαξ nel senso di λαμπρῶς. Vedi anche QUINT. 8, 6, 24: « Volcanum pro igne volgo audimus ».

Bebius [1]) per *Vesbius* o *Besbius*, e successivamente poi *Baebius*, *Vebius*, *Febius* e *Maevius*, perchè esse son dovute a semplice capriccio di copisti ignoranti. Ma se gli scrittori patrii, tra la serie di forme stranissime che hanno attinte ad una tradizione così guasta ed infida, ritrovarono veramente nelle loro fonti il nome di *Hesbios*, che taluni di essi ci han tramandato, potrebbe ben darsi che in questa forma riviva tuttora l'eco lontana del nome locale, come esso dovè risuonare nella pronunzia dei Greci (cfr. Εἴπω e Ἱππώνιον di fronte a *Vibo*, Ἐλέα di fronte a *Velia*).

CAPO II.

Origine del nome moderno di montagna di Somma e prime indicazioni del Vesuvio come monte bicipite.

Ma assai più importante di queste deviazioni secondarie dall'antica forma italica è il nome moderno di montagna di Somma, con cui è riconosciuta per solito quella cinta dentata, che circonda dal lato di nord-est il cono del Vesuvio. Il Fillips, seguendo la tradizione dei nostri patrii scrittori, argomenta che il nome di Somma sia un succedaneo di *mons Summanus*, e che questo gli sia derivato probabilmente da un tempio, che presso l'eremitaggio del Salvatore era dedicato nell'antichità a *Iuppiter Summanus*, il dio delle tenebre, a cui sarebbe stata sede ben adatta la cima un antico Vulcano [2]). Ma, a tacere che è poco verosimile la riduzione di *Summanus* in *Summa*, il nome del monte, come ben vide il Cluverio, è evidentemente connesso con quello del villaggio, che si trova sulle pendici settentrionali del monte Somma [3]). Ora io non nego, che il significato e l'ori-

---

[1]) Paolo Diacono 6, 9.

[2]) Phillips, O. c., pag. 8; cfr. Plin. N. H. 2, 52: « Romani duo tantum (Iovis fulmina) ex iis servavere: diurna attribuebant Iovi, *nocturna Summano* ».

[3]) Cluver. *Italia antiqua*, l. IV, pag. 1158: « hodie vulgo incolis vocatur *Monte di Somma* ab oppido ad radices posito ».

gine del nome in se medesimo resti tuttora avvolta nell'oscurità [1]); ma d'altra parte non posso dimenticare che, mentre il nome del villaggio apparisce nei documenti scritti fin dal 937 d. Cr. [2]), esso non si trova esteso alla montagna, che direttamente gli sovrasta, prima del secolo XIV. Anzi a noi riesce di sorprenderne le memorie più antiche, e quasi direi di assistere al primo tentativo di questa sua estensione, nelle scritture geografiche dei primi grandi umanisti, il Petrarca e il Boccaccio. Questi, nella sua opera famosa intorno ai monti ed alle selve, parlando del Vesuvio scrive, che « li contadini hodierni frequentemente per tutto nominano questo monte la Somma » [3]); e il Petrarca nell' *Itinerarium Syriacum:* « hinc tandem digresso *biceps* aderit *Vesevus:* vulgo *Summa* monti nomen » [4]).

Questa testimonianza è notevole, anche per il primo accenno che in essa vien fatto alla forma attuale del Vesuvio, che col suo duplice vertice riproduceva, come parve al Suarez, la forma del Parnaso [5]). E trova ad ogni modo riscontro nel primo disegno del Vesuvio, premesso nel 1514 da Ambrogio Leone alla sua Storia di Nola [6]), dove i due gioghi del monte si trovano rappresentati da Napoli, colla medesima altezza. Questa configurazione esterna del monte, rappresentata e individuata nella duplicità del nome, apparisce anche più evi-

---

[1]) Il Pighio voleva derivare il nome di Somma dalla 'copia' del vino, il Biondo da *mons summus*.

[2]) Muratori, *Rerum Ital. Script.* T. I, c. 107; Capasso, *Monumenta, Reg.* 2, p. 39, n. 35; ibid. *Reg.* 257, n. 407: « supradicto loco Summa » e in un istrumento del 1122|39, *Monum.* I, 140: *in oppido qui dicitur Suma.*

[3]) Boccaccio, *de montium silvarumque nominibus* s. *Vesuvius*, nella traduzione di un cinquecentista. Si ricordi a questo proposito che tutti gli abitanti dei dintorni di Napoli, come ad es. quelli di Torre del Greco e di Torre Annunziata, non altrimenti chiamano oggi il *Vesuvio* che col nome di *montagna di Somma.*

[4]) V. l'edizione di Basilea, vol. I, pag. 622.

[5]) Suarez, Op. mscr. già citata, pag. 4: « tantum cineris et pumicum eiectum ut descenderit ('si sia avvallato') medius mons, *iamque veluti Parnassus bivertex videatur* ».

[6]) L'opera fu stampata a Venezia.

dente, se guardiamo il Vesuvio, invece che da Napoli, da Casalnuovo, cioè in direzione di nord-ovest. Le due cime, che appariscono insieme congiunte sul limite orientale dell' orizzonte di Napoli, si dipartono qui interamente l' una dall' altra e si disegnano all' occhio colla fisonomia staccata di due monti, che hanno ossatura e configurazione diversa, quantunque poggino entrambi sopra la medesima base.

Il fatto, qui messo in mostra, riesce assai caratteristico, non solo per la geologia, a cui spetta propriamente il cómpito di indicare la genesi della sua formazione, ma anche per la storia e per la toponomastica, a cui deve sembrar strano, che gli antichi non distinguessero con due nomi diversi le due parti opposte del monte, e che si sia aspettato il secolo XIV, per individuare nella loro struttura così caratteristica il Vesuvio e la Somma.

Forse alcuno potrebbe pensare, che la diversa elevazione delle due cime, le quali oggi raggiungono l'altezza rispettiva di 1131 m. sulla punta del Nasone e di 1282 m. sul vertice del cono Vesuviano, abbiano potuto, nel rapporto diverso in cui si sono trovate fra di loro nel corso dei secoli, determinare questo divario tra la nomenclatura antica e la più moderna. Senza parlare di proposito delle alterazioni, che la cima del Vesuvio ha subìto nell'ultimo periodo della sua storia, egli è noto che l' orifizio del cratere è in uno stato persistente di evoluzione; e che, quantunque ne sia crollata successivamente la cima nelle due eruzioni del 1751 e del 1794 [1]), pure Alessandro di

---

[1]) Cfr., oltre alla descrizione speciale che il Breislak ha consacrato all'incendio vesuviano del 1794, anche la sua *Topografia fisica della Campania*, Firenze 1798, pag. 145: « il vertice del Vesuvio soggetto a variare in ogni grand'eruzione, dopo l'ultima del 1794 si è notabilmente abbassato »; e metti a riscontro colla notizia da lui data nella pagina successiva, intorno al piccolo cono formato nel 1755 nell'interno del cratere, la figura *settima* del *Gabinetto Vesuviano del* Duca della Torre. 2ª ediz. Napoli, 1796 e Scrope, *Volcanos*, pag. 186-8. Di simili formazioni nella parte interna del cono si vide traccia anche durante l'eruzione del 1872, e ne conservano notizia le riproduzioni fotografiche del tempo, di cui alcune assai pregevoli prese dallo Stabilimento artistico di Raff. Esposito.

Humboldt, nel 1822, trovava l'altezza del cono perfettamente conforme a quella, che era stata misurata nel 1773 dal Saussure [1]). Ma, tralasciando queste considerazioni, che, se fanno parte notevole della storia geologica del Vesuvio, non interessano però direttamente al nostro proposito, ciò che a noi preme di mettere in mostra è, che l'elevazione del Vesuvio al di sopra del livello della Somma non incomincia storicamente prima dell'anno 1737 [2]). Infatti Pietro Giannone in una sua lettera del 1718 additava espressamente, che il Vesuvio fosse più basso del monte attiguo [3]); fatto che poi conferma lo Schott nel suo Itinerario, disegnando anche un secolo prima la figura del Vesuvio come più bassa di quella della Somma [4]). Pur rinunziando a trarre partito per ora dalla forma del Vesuvio, qual è raffigurata nel Gabinetto Vesuviano del Duca della Torre, per un'epoca anteriore alla eruzione famosa del 1631, non possiamo qui tacere che Giorgio

---

[1]) HUMBOLDT, *Cosmos*, Stuttgart 1845, p. 242 e cfr. TENORE in *Annali civili del Regno delle due Sicilie*. Napoli 1846. Fascicolo LXXIII e in *Lucifero*. Napoli 1847. Vol. IX, N. 36.

[2]) V. *Gabinetto* già citato del Duca della Torre, fig. 3.

[3]) GIANNONE, *Lettera scritta ad un amico che lo richiedeva onde avvenisse che nelle due cime del Vesuvio, in quella che butta fiamme ed è la più bassa la neve lungamente si conservi, e nell' altra che è la più alta ed intera non vi duri che per pochi giorni*. Napoli 1718.

[4]) *Itinerarii Italiae Germaniaeque libri IV. Ed.* FRANC. SCHOTT. Coloniae 1620, pag. 214. Cfr. anche l'*Hercules Prodicius* di PIGHIUS CAMPENSIS, Antuerpiae 1587, per la sua descrizione del cono Vesuviano, riferita al termine di questo studio. Avrei potuto riscontrare anche la figura ricordata da IGNARRA, *de Phratriis*, c. X, p. 234, n. 18: « si quis Vesuvii faciem a Dione descriptam ob oculos sibi proponi velit, contempletur oportet schema apud Hyginum de limit. constit. p. 161, ed. Amstelod. a. 1674. Ibi depingitur colonia Minturnae, Liri amne divisa, et non procul inde mons ignes eructans, procul dubio Vesuvius; nisi quod pro Vesuvio exaratur Aetna. Fortasse scriba librarius pro solita idearum connexione montem ignivomum pro altero pariter ignivomo peregrinante animo supposuit ». A me non è riuscito di trovare questa edizione di Igino nelle biblioteche di Napoli; ma egli è chiaro che la sua figura così incerta, e di data poi relativamente recente, non avrebbe potuto arrecare nessuna luce nuova allo studio del nostro problema.

Landmann, celebre medico e filosofo tedesco della Rinascenza, conosciuto più comunemente sotto il nome latino di Agricola e morto a Chemnitz nel 1555, nel suo libro famoso *De natura eorum quae effluunt ex terra*, scrisse del nostro monte: « *verticis pars sinistra altior est et angustior, dextra humilior et latior;* unde procul eum aspicientibus apparet *biceps* esse » [1].

Il che, mentre toglie fede alla rappresentazione approssimativa di Ambrogio Leone, che nella storia di Nola pareggiava la cima del Vesuvio a quella della Somma, d'altra parte ci assicura che la cima più alta, vista da Napoli, era quella di sinistra, cioè la cresta del monte Somma. Ora io consento col Beloch, che il dislivello delle due cime potesse indurre gli antichi a contrassegnarle con un nome unico, qual è quello del Vesuvio; ma conviene che egli riconosca d' altro lato, che questo nome dovè appartenere propriamente in origine alla cima più alta, e che solo per estensione impropria e tardiva fu riferito anche all' altra [2].

---

[1]) Ricordo la citazione che ne ha fatta il Furchheim nella sua accurata *Bibliografia del Vesuvio*, Napoli 1897, p. 240, citazione da me riscontrata coll'originale. In esso precedono ancora le seguenti notizie: « qui in ipsum ascendit, priusquam eius cacumen attingat per tres campos planos iter ut faciat necesse est. Quibus emensis, et superato colle praecipiti pervenitur ad craterem, qui et amplior et profundior est Puteolano isto novo. In eum sine periculo descendi potest. Materia egesta gravissimi est ponderis et nigra; veruntamen circa craterem nonnihil rubra, levis, mollis, adeo ut teri manibus possit » Georgii Agricolae Kempnicensis *medici ac phil. claris. De re metallica*, dove si contiene il *de nat. eorum quae effluunt.* Basileae 1657, pagina 563.

[2]) Il Beloch, o. c., pag. 215, si limita semplicemente ad osservare che « der Name selbst (Vesuvius) ist Beweis dafür, dass auch im früheren Mittelalter die Somma den eigentlichen Gipfel der ganzen Gebirgsmasse bildete ».

CAPO III.

La teoria dei geologi intorno all'origine storica del cono Vesuviano contradetta del Beloch.

La conclusione, a cui siamo giunti, ci apre direttamente la via a entrare nell'argomento, che forma materia principale di questa indagine. Ma è una via ingombra di macerie e di sedimenti, che vi hanno accumulato nel lavoro secolare, se non le forze impetuose del nostro Vulcano, quelle non meno terribili della Vulcanologia storica e scientifica.

Scipione Breislak, che fu sulla fine del secolo passato professore di Mineralogia nella Scuola Reale degli Artiglieri di Napoli, ha, fra le sue varie benemerenze, quella veramente insigne di aver continuati, dopo il Gioeni, gli studii scientifici intorno alla storia del nostro Vesuvio. E fu il primo ad occuparsi della sua antica forma, non so se per stimolo indiretto esercitato su di lui dalla figura, con cui l'ingegnere La Vega aveva in quel torno di tempo rappresentato « il suolo della base meridionale del Vesuvio, prima dell'eruzione di Tito ». Io non dimentico che già dianzi Silvestro Viola, a cui dobbiamo una descrizione accurata del Vesuvio prima dell'eruzione del 1631, nella sua *Historia manoscritta del monte Vesuvio*, *nella quale si tratta di tutto che è occorso in esso dal principio del mondo sino al anno* 1636 *et* 1649 [1]), aveva gia messa innanzi timidamente una sua ipotesi intorno alla forma primitiva del monte. « Nella cima, egli scrive, è biforcuto o più presto circondato quasi d'ogni intorno da un altra concava pianura intorno, nominata la Valle o l'*Atrio*, quantunque io creda che anticamente era per lo più in sè raccolto e

[1]) Il mscr. si conserva nella Biblioteca sismica annessa alla Società Napolitana di Storia patria e contiene nel primo foglio il brano, che in seguito ne è da noi riferito.

piano come lo disse Strabone. Dione lo descrive eccelso, non essendo disgionto come hora si vede et era di altezza sette miglia. Erano su la cima un tempio dedicato al Dio Marte et chiamavasi il monte Ritondo poi della Summa ».

Ma quello, che nel Viola era rimasto un semplice dubbio, divenne col Breislak una teoria scientifica. « Il Vesuvio di cui ci parlano gli antichi, egli scrive, era quello che da noi dicesi monte di Somma e di Ottaiano. Di fatto Strabone, nella sua descrizione del Vesuvio, non parla punto di due montagne, ma soltanto di una, il cui vertice era piano, sterile e d'aspetto cinereo, ed essendo vissuto Strabone ai tempi di Augusto e di Tiberio, è necessario il dedurre che il Vesuvio attuale cominciasse a formarsi nella celebre eruzione di Plinio. Il monte dunque di Somma devesi considerare come l'antico cratere in parte crollato » [1]. L'ipotesi del Breislak ebbe subito favorevole accoglienza e, ripetuta dal d'Ancora e dal Gervasi [2], trovò più tardi un divulgatore assai convinto ed autorevole nel Daubeny. Egli scrive: « la data di questa parte della montagna propriamente chiamata il Vesuvio, o piuttosto del suo cono, forse non rimonta più indietro dell'eruzione famosa del 79 d. Cr..., perchè gli scrittori più antichi non parlano mai della montagna come formata da due cime distinte; cosa che avrebbero probabilmente fatta, se il monte Somma fosse stato come ora distinto dal cono del Vesuvio [3]... Noi possiamo dedurre con si-

---

[1]) Breislak, o. c., pag. 108.

[2]) D'Ancora, *Prospetto storico-fisico degli scavi d' Ercolano e Pompei e dell' antico e presente stato del Vesuvio.* Napoli 1803, pag. 15: « il Vesuvio, di cui ci parlano gli antichi, era quello che oggi chiamasi monte di Somma, il quale devesi considerare come l' antico cratere in parte crollato »; *Raccolta di tutte le vedute che esistevano nel Gabinetto del Duca della Torre.* Napoli, Nicola Gervasi, 1805, p. 6: « la sua figura ci vien descritta da Plutarco e Strabone come di una sola montagna con un solo vertice. Pare che il Vesuvio di cui ci parlano gli antichi fosse quello che oggi si chiama monte di Somma ».

[3]) A questo punto si trova nel testo un' altra argomentazione, di cui non ho potuto confermare l' esattezza: « è stato osservato che le distanze, che gli antichi scrittori (quali?) fanno intercedere tra il piede del Vesuvio e le città di Pompei

curezza dalla figura semicircolare, che la scarpata interna o meridionale della Somma presenta verso il Vesuvio, che essa costituiva una parte delle pareti del cratere originario; e il Visconti, come si riferisce, ha provato con nuove misure che il centro del circolo, di cui esso è un segmento, coincide approssimativamente con quello del presente cratere. Sembra perciò assai verosimile ritenere, che l'antica bocca del Vulcano occupasse il punto ora conosciuto col nome di *atrio del cavallo*, e che fosse assai più esteso di questa cavità, perchè comprendeva contemporaneamente in sè anche lo spazio occupato dal cono, che venne fuori in conseguenza della rinnovata azione vulcanica, rimasta sospesa per tanti secoli » [1].

L'ipotesi del Breislak, confermata dal Daubeny, ebbe più tardi la sanzione di tre vesuviologi insigni, del von Buch, del Palmieri e del Philipps [2], e si trova in gran parte accettata anche dal Johnston Lavis, che a torto il prof. Franco considera come un avversario diretto della teoria del Palmieri [3]. Il Johnston Lavis infatti, dopo di

---

e di Stabia, appariscono maggiori delle attuali, a meno che noi non le misuriamo dai piedi del monte Somma. Il che offre una nuova probabilità, che la seconda montagna era compresa (*viewed as a part*) nella prima e che nessuna distanza esisteva tra di loro ».

[1]) *A description of active and exstinct Volcanos by* CHARLES DAUBENY. London 1826, pag. 144.

[2]) Del PALMIERI è notissimo, anzi direi popolare, *Il Vesuvio e la sua storia*. Milano 1882, ristampato poi nello Spettatore del Vesuvio del Club Alpino italiano, Napoli 1887. Richiamerò invece le parole del PHILLIPS, o. c., pag. 45: « from this account (Dio?) one may probably conclude that nothing like the modern cone of Vesuvius was known; but some idea was preserved of a mountain-top, more elevated and more contracted than that left after the eruption of 79 » e quelle del v. BUCH, *Gesammelte Schriften*. Berlin 1887, v. III, p. 524: « l'eruzione pliniana è l'origine del Vesuvio: prima esso non esisteva. Il cono, quale noi lo vediamo, è uscito dal mezzo e dall'interno del cratere di sollevamento del Somma ».

[3]) PASQUALE FRANCO, *Il Vesuvio ai tempi di Spartaco e di Strabone*. Memoria letta all'Accademia Pontaniana nella tornata del 1 maggio 1887, pag. 2, afferma che il Johnston Lavis contradisse all'ipotesi del Palmieri senza citarlo.

aver affermato « che il grande cratere dell' atrio del cavallo è concentrico col cono eruttivo del Vesuvio » [1], ripetè più tardi « che alla grande ruina del cratere primitivo i geologi riferiscono oggi il nome di Monte Somma, il quale corrisponde a quella porzione dell' antica montagna esistente fino all' anno 79 d. Cr. Nel quale si cominciò a formare nell' atrio del cavallo un nuovo piccolo cratere, che divenne poi la base del cono presente » [2].

La concordia, esistente nel mondo dei geologi, fu interrotta dal Beloch nel 1879, cioè proprio nell' anno in cui alcune nuove scoperte arrecavano a quella una insperata conferma. Nel capitolo del suo pregevole libro sulla Campania, dedicato alla storia del Vesuvio, egli scrive: « si ammette comunemente che il cono del Vesuvio si sia formato in séguito all' eruzione del 79 d. Cr., e che, quando l'antichità parla del Vesuvio, si debba intendere il Somma. Noi non dobbiamo discutere, com' è chiaro, delle ragioni geologiche su cui quest' ipotesi si fonda. Ma dobbiamo ricordare che i geologi sono per lo più soverchiamente corrivi a concludere, in modo troppo largo, da luoghi di scrittori antichi malamante interpretati, e a riferire a tempi storici mutamenti della superficie terrestre, avvenuti in età preistorica. Di fronte a questa tendenza non sarà mai abbastanza accentuato, che nelle descrizioni del Vesuvio, che ci tralasciarono gli scrittori antichi, e particolarmente poi nelle notizie relative all' incendio del 79 d. Cr., non si trova il più piccolo accenno che ci autorizzi ad ammettere una così profonda trasformazione della struttura del monte. Se noi concepiamo il cono del Vesuvio come non ancora esistente, muta del tutto la fisonomia topografica del golfo di Napoli e diventa irreconoscibile. Ed è verosimile, che avrebbero omesso di notarlo gli scrittori antichi, e sopratutto Plinio che ha descritto con tanta fedeltà il primo incendio Vesuviano » [3])?

A me pare ingiusto il biasimo, rivolto all' indirizzo dei geologi, e

[1]) H. J. Johnston Lavis, *The geology of Monte Somma and Vesuvius* in Quaterly Journal of the geological Society of London, a. 1884, pag. 35.

[2]) *The south italian Volcanoes by* H. J. Johnston Lavis. Naples 1891, pag. 52-54.

[3]) Beloch, o. c., pag. 215-6.

credo che essi si ispirino per solito ad una tendenza affatto contraria a quella rimproverata dal Beloch, e che pecchino, se mai, più di eccessiva prudenza che d'intemperanza. Ma non debbo dimenticare che il tentativo del Beloch, quantunque contraddetto mitemente dall'Holm [1], trovò un'assai valida conferma nel Nissen e l'adesione incidentale e indiretta anche di un giovane geologo italiano, il Dr. de Lorenzo, il quale, in occasione di alcuni rilievi storici fatti a proposito dell'eruzione del 1631, trovò modo di contraddire all'opinione del Franco, favorevole alla tesi comune dei geologi intorno all'origine storica del cono Vesuviano [2].

CAPO IV.

Scetticismo ingiustificato del Nissen e prima rappresentazione del Vesuvio nelle pitture d'Ercolano.

La menzione, che abbiamo fatta del nome così autorevole del Nissen, ci offre assai comodo il passaggio dalla storia esterna della questione Vesuviana all'esame obiettivo di essa. E, per cominciare con un ricordo classico, saremmo tentati di domandargli, se il Vesuvio nella sua forma attuale preesisteva realmente così all'eruzione del 1631 come a quella del 79 d. Cr. [3], dove mai sarebbero andate

---

[1]) Holm negli *Jahresberichte* del Bursian del 1879, pag. 319.

[2]) Lo scritto del De Lorenzo è pubblicato nella Zeitschrift d. deutschen geolog. Gesellschaft del 1897, pag. 566-67. A lui replicò il Franco nel Bollettino della Società geol. italiana, Roma 1898, pag. 77-80, e al Franco nuovamente il De Lorenzo nel Bollettino medesimo, vol. XVII (a. 1898), fasc. 4, pag. 357-60; ma nè l'uno nè l'altro riuscirono ad aggiungere nuove prove in sostegno della loro tesi.

[3]) Nissen, *Italische Landeskunde*, pag. 251, dove dice semplicemente a proposito dell'opinione dei geologi già da noi riferita « in Wirklichkeit lässt sich diese Annahme nicht beweisen » e mostra poi di fare assegnamento per la sua tesi sull'esistenza del cono vesuviano anteriormente all'eruzione del 1631.

a finire tutte quelle immense correnti di lava, che esso ha eruttate in così lungo spazio di tempo dal suo seno. Il quesito si era già presentato alla mente di Seneca per rapporto alla lave dell' Etna, e non è forse il caso di ripetere or quì le argomentazioni dell' antico filosofo naturalista [1]. Ci fermeremo piuttosto a rilevare, che il Nissen aspettava ancora nel 1883, dagli scavi di Pompei, quella prova che essi avevano già offerta nel 1826 e ripetuta nel 1879, lasciando in perfetta indifferenza il mondo dei filologi. « Noi saremmo assai grati, scriveva il Nissen nell'83, a quel cittadino della buona città di Pompei, il quale stanco degli eterni motivi ideali, ripetuti nei paesaggi di costiera e di terra ferma, avesse assegnato al pittore della casa il cómpito di disegnare i contorni del loro monte indigeno, il Vesuvio. Perchè, sino a quando non verrà questa prova, conviene che i corografi restino all'oscuro intorno a molti e notevoli punti della loro descrizione » [2].

Questo perfetto oblìo delle più antiche [3] e recenti scoperte archeologiche, in un cultore così insigne degli studii pompeiani, riuscirebbe addirittura strano e inconcepibile, se l' indagine storica, a cui per

---

[1] « Tibi audebo mandare ut in honorem meum Aetnam quoque ascendas; quam consumi et sensim subsidere ex hoc colligunt quidam, quod aliquando longius navigantibus solebat ostendi. Potest hoc accidere, non quia montis altitudo descendit, sed quia ignis evanuit et minus vehemens ac largus effertur; ob eandem causam fumus quoque per diem segnior. Neutrum autem incredibile est, nec montem, qui devoretur quotidie, minui, nec ignem non manere eundem: qui non ipse ex se est, sed in aliqua inferna valle conceptus exaestuat et aliis pascitur; in ipso monte non alimentum habet sed viam... An Aetna tua possit sublabi et in se ruere, an hoc excelsum cacumen et conspicuum per vasti maris spatia detrahat assidua vis ignium nescio » SEN. *Ep.* LXXIX.

[2] NISSEN, o. c., pag. 269.

[3] Di queste prime scoperte aveva già fatto menzione l' HELBIG nelle sue *Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei*, Leipzig 1873, pag. 105: « wir begegnen zweimal einem Berge, dessen Form auf einen Vulcan schliessen lässt und in dem wir vielleicht eine Darstellung des Vesuvs anzunehmen haben, *wie er vor dem Verhängnissvollen Ausbruch gestaltet war* ».

caso abbiamo rivolta la nostra attenzione, non ci avesse resi famiIiari e quasi indifferenti a simil genere di sorprese. Ma, poichè il Nissen ci suggerisce di interrogare le pitture Pompeiane a riguardo dell'antica forma del Vesuvio, accettiamone senz' altro il consiglio, colla speranza che esse valgano ad illustrare, in modo sicuro e definitivo, anche gli altri elementi della tradizione storica. E cominciamo senz'altro dalla pittura più antica e più controversa, quale è quella trovata negli scavi d'Ercolano e pubblicata nel 1779 [1].

Fig. 1 — Rappresentazione del Vesuvio in una pittura d' Ercolano.

La figura, che qui riproduco, rappresenta una scena di mare con barchetta; e, come indica chiaramente la forma del golfo, dovè essere ritratta dai dintorni di Resina, cioè dal panorama dell' antica Ercolano. L'originale di essa sparì tra il danno e la rovina,

[1]) *Pitture d'Ercolano e Pompei* pubblicate dagli Accademici Ercolanesi, dove questa figura, come mi avverte il De Petra, comparisce due volte nel vol. V, a pag. 343 e a pag. 161 nella Tav. XXXVII.

che incolsero a questi primi scavi; nè le cure diligenti e affettuose dell'illustre collega De Petra son riuscite a sottrarla al lunghissimo oblio, che l'ha ricoperta. Ma io voglio che resti almeno, come tenue segno della mia gratitudine per questa novella prova che il maestro ha data del suo vigile interessamento per gli studii archeologici e a me della sua antica benevolenza, il modesto e memore omaggio che io gli consacro, intitolando questo scritto al nome di lui.

Di questa pittura Ercolanese si sono occupati, a non breve distanza di tempo fra di loro, due geologi, il Johnston-Lavis e il De Lorenzo. E il secondo, senza aver notizia del tentativo fatto dal suo predecessore, ha creduto di poter affermare, che essa effigiasse senz'altro le due cime, fra cui apparisce tuttora spezzato il massiccio complessivo del monte Somma [1]). Ma torna facile avvertire, che la seconda linea più breve, che fiancheggia il monte principale, è strettamente congiunta con esso e non contiene alcuna cima, in cui possa raffigurarsi anche approssimativamente il cono Vesuviano. Il Johnston-Lavis invece cerca di mettere in rapporto questi nuovi fatti colla sua antica e ardita teoria intorno alle varie fasi esplosive delle eruzioni vesuviane; e, senza procedere da un esame abbastanza accurato del disegno Ercolanese, lo spezza in due parti per concludere, « che noi troviamo indubbiamente nella descrizione di questa figura il cono del monte Somma, come fu troncato dal grande cratere dell'Atrio del cavallo » [2]).

Non torna agevole intendere a prima vista tutto il pensiero del Johnston-Lavis. Egli immagina che l'antico massiccio della Somma fosse costituito dal triangolo ABC coll'apotema AD, che formava il centro dell'antico cratere eruttivo; e che una eruzione eccentrica, spostando l'asse

---

[1]) De Lorenzo nel primo degli scritti già citato, pag. 566: « die Zeichnung stellt den Somma-Vesuv dar, wie er sich damals und noch heute von dem Gestade Parthenopes zeigt ».

[2]) H. J. Johnston-Lavis, *Further observations on the form of Vesuvius and Monte Somma* in the geological Magazine: october 1888, pag. 448. Egli cita erroneamente il vol. IV delle pitture Ercolanesi, invece del V.

del cratere da AD in EF, abbia distrutto l'antica cima del monte GAH e formata la voragine GFH dell' Atrio del cavallo. E, dopo di aver accomodato a suo piacimento le linee della montagna, conclude: « questa pittura è una rappresentazione bellissima del monte Somma come fu troncato da una eruzione eccentrica della fase sesta ». E di ciò non contento aggiunge, « che le notizie conservateci dagli scrittori antichi corrispondono bellamente ai tratti di questa figura e ai risultati delle indagini geologiche » [1]).

Fig. 2 — Lo spaccato del Vesuvio secondo l'ipotesi del Johnston-Lavis.

Senza la pretesa di levarmi a giudice di questa ricostruzione geologica, io credo di poter dimostrare in séguito, che con essa non convengono punto i dati storici, tramandati dagli antichi scrittori. E ritorno intanto alla pittura Ercolanese per richiamare, che la seconda linea del monte, in essa rappresentato, potrebbe appartenere ad

[1]) O. c., pag. 451. Secondo il concetto del Johnston-Lavis, l'eruzione del 79 d. Cr. dovè svolgersi forse, con una nuova eccentricità, intorno all' asse HI.

un piano artistico diverso dall'altra che la precede. Or, se fosse in nostro arbitrio di indicare la visuale, da cui quel panorama è ritratto, potremmo immaginare che il pittore abbia rappresentato il monte dal lato di nord-ovest e abbia tracciato dietro la linea della Somma lo sfondo della catena dei Lattari, cioè di m. S. Angelo, che si leva alle sue spalle [1]). Ma io non credo che sia lecita una simile licenza all'interprete di testi e di monumenti antichi. E rinunzio quindi ben volentieri anche all'altro sospetto, che mi era balenato in principio, cioè che la linea di destra fosse dovuta ad una cattiva interpretazione, che il disegnatore moderno avesse dato a quelle nuvolette leggiere che si sollevano, proprio dalla metà del cono della Somma, in un'altra pittura Pompeiana [2]). Io credo di poter dare a quel disegno un'interpretazione più diretta e più vera, e abbandono ogni congettura, che non sfuggirebbe mai alla taccia di essere in certa guisa arbitraria.

Chi gira, come io ho fatto, tutto il perimetro della Somma da settentrione a mezzogiorno, ha occasione di osservare i varii e bellissimi panorami che essa dispiega, in direzioni diverse, all'occhio dello spettatore. Vista da Nola la cresta della Somma, coi suoi tre picchi dentati, cela interamente allo sguardo il contorno del Vesuvio, di cui nei giorni sereni s'intravede proiettato nell'azzurro del cielo il velo candido e vaporoso della nera e superba sua chioma [3]). Ma, di mano in mano che da Nola ci avviciniamo ai dintorni di Napoli, il Vesuvio comincia a mostrare le linee diritte e robuste dei suoi fianchi, finchè in prossimità di Casalnuovo torreggia nella piena maestà delle sue forme e, distaccandosi risolutamente dal giogo della Somma,

---

[1]) È questa l'opinione del Franco, o. c., pag. 13.

[2]) V. il disegno, riferito in séguito a pag. 42.

[3]) Il de Lorenzo, o. c., pag. 563, ha additato molto acconciamente nel primo cap. del terzo libro del poema di Giordano Bruno, *de immenso et innumerabilibus*, una prima ed efficace descrizione del contorno della Somma vista da Nola o dalla collina di Castel Cicala:

dorso ille repando,
Dixi, ille incurvus dentato tergore, caelum
Contiguum findens... fumo turpisque umbrante.

la invita, come in atteggiamento di sovrano, a cingergli la corona. A Napoli lungo la linea armonica e soave del golfo, che digrada dolcemente nella molle voluttà di Mergellina e di Posillipo, il Vesuvio celebra a cospetto del cielo purissimo e sopra un talamo di ginestre le sue nozze di fuoco, e stende con passionato languore alla Somma dall'aspetto di timida ninfa il suo braccio poderoso, per stringerla seco in un amplesso ardente di amore. Seguendo i dolci colloquii, che essi susurrano insieme lungo la riva profumata della marina di Portici, prima che il Vesuvio ricopra del suo velo, oltre Torre del Greco, la ninfa addormentata e ne sottragga allo sguardo importuno le segrete bellezze, essa dispiega ancora il fascino delle sue grazie, per riapparire poi un'ultima volta in mezzo al foro di Pompei, cinta di un'aureola di profonda e delicata malinconia. Ma lì a Resina, cioè sulla sede dell'antica Ercolano, mentre stende le sue braccia per discinger la chioma al molle riposo della notte, ella rivela tuttora al nostro sguardo l'atteggiamento soave, in cui il pittore Ercolanese ebbe l'intuizione felice, se non la mano esperta a rappresentarla. In quel tratto l'occhio dell'osservatore, che non si lasci distrarre dal fascino di nuovi spettacoli, ritrova tuttora la visuale della Somma, quale fu raffigurata dall'antico disegnatore.

L'aspetto attuale di essa, che io riproduco fedelmente coll'annesso disegno (*fig. 3*), è alquanto turbato da quel che era dianzi, a causa della nuova formazione che è cominciata nell'Atrio del cavallo, dopo la novella e persistente fase eruttiva del 3 luglio 1895. Il colle, che ora sorge fra le due cime del monte, minaccia di sottrarre quasi interamente allo sguardo una parte della Somma e di toglierle a poco a poco quella fisonomia caratteristica, da cui eravamo abituati a riconoscere la cima del Vesuvio, come l'aspetto di persona a noi familiare. Ma chi al di sopra di quella nuova linea, importuna e minacciosa, fissa il contorno primiero della Somma, scorge ancora nettamente la conformazione di essa, quale fu ritratta dal pittore Ercolanese e riprodotta assai più tardi nella XII figura del Gabinetto Vesuviano del Duca della Torre. Il colle dei Cantaroni, che rappresenta l'ultima diramazione della Somma verso il alto di sud-ovest, è individuato nella nostra riproduzione dalla pre-

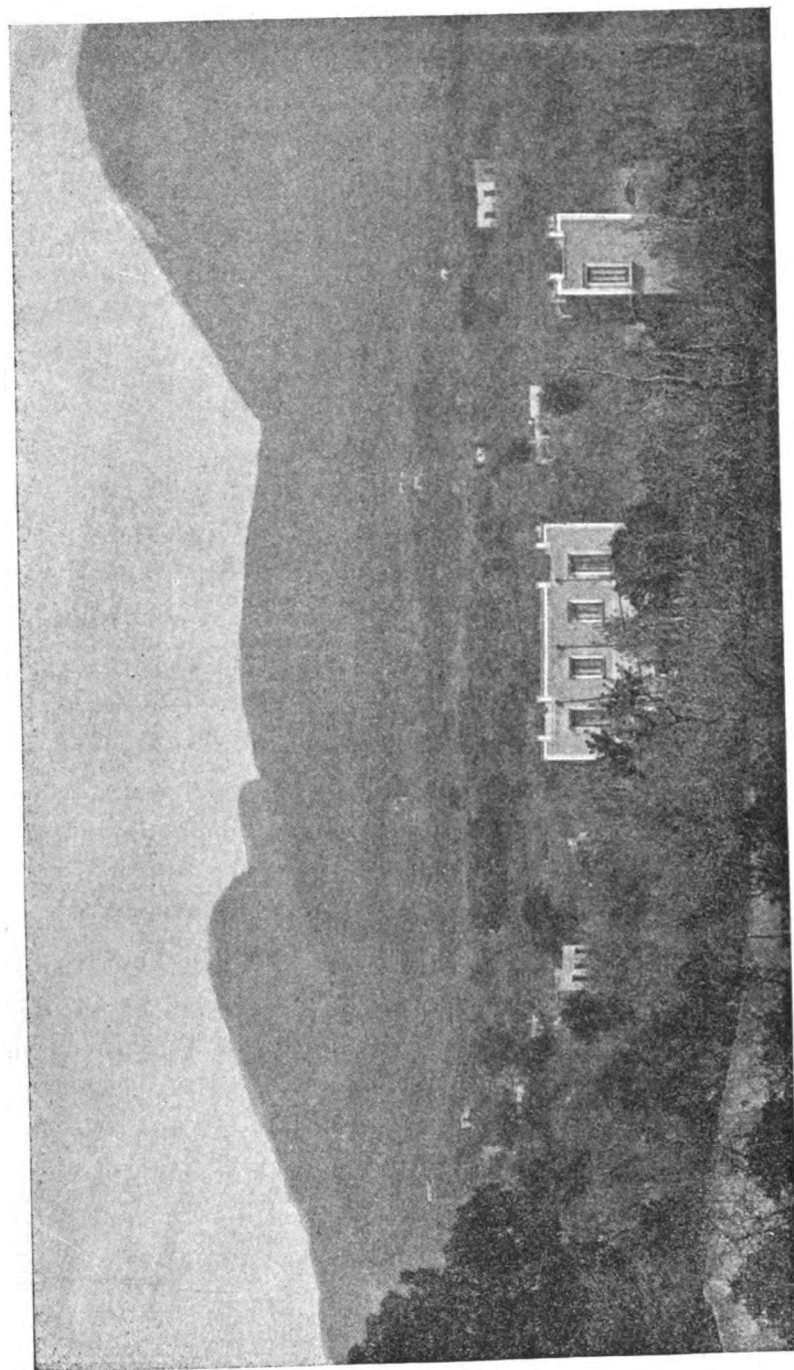



Fig. 3 — Aspetto attuale della Somma vista da Resina.

senza dell' Osservatorio Vesuviano ed è raffigurato forse nell' antico disegno Ercolanese da quel chiaroscuro, che interrompe ad un terzo dalla base sulla sinistra la linea massiccia del monte. E la cima sovrastante, che nel suo duplice picco piglia il nome di 'cognoli di Trocchia' [1]) e poi si protende verso nord-est in quella linea più breve e diritta, che prende il nome caratteristico di 'punta del Nasone', è colla maggiore esattezza rappresentata nell'antico disegno mediante la curva superiore del suo contorno, che si spezza in due parti e termina a destra colla linea recisa di un braccio proteso [2]).

CAPO V.

Il Vesuvio descritto da Strabone e il racconto di Plinio intorno all' eruzione del 79 d. Cr.

Se la pittura d'Ercolano delinea semplicemente la cima della Somma, ognun vede come da questa conclusione riceva luce anche l'ipo-

---

[1]) I 'cognoli di Trocchia' comprendono propriamente le due cime rientranti, che il Siniscalco, *Istoria del Vesuvio e del monte di Somma*, Napoli 1890, pag. 5, denomina cogli appellativi di 'canale di Massa' e 'canale dell' Inferno'. Stante l'incertezza della nomenclatura, non osservata nemmeno nelle carte dell' Istituto topografico militare, sarebbe utile che qualche giovane studioso identificasse sul posto i nomi riferiti dal Siniscalco, e verificasse se essi sono confermati dalla tradizione locale anche per le altre quattro cime, successive alla 'punta del Nasone', e che egli denomina 'gamba del diavolo', 'croce di S. Maria a Castello', 'Canale dell' Arena' e 'punta della montagna rossa'.

[2]) Poichè le nostre zincotipie non riescono a rappresentare interamente tutto il contorno del monte Somma, sarà utile di mettere a riscontro con esse tanto la figura già ricordata del Gabinetto Vesuviano del Duca della Torre, quanto l'originale della pittura Ercolanese, di cui il prof. Franco diede una riproduzione abbastanza precisa ed esatta. Qui vogliamo solo aggiungere che, per effetto di una illusione ottica, il Nasone apparisce allo sguardo come posto ad un livello di poco più basso dei Cognoli di Trocchia, laddove ad essi sovrasta, come è noto, di circa cento metri.

tesi comune dei geologi, i quali considerano per solito il cono del Vesuvio come posteriore all'eruzione del 79 d. Cr. Perchè la prova archeologica, da noi addotta, non si scompagni dai documenti storici, ci piace di aggiungere a sua conferma anche la testimonianza di Strabone, a cui indarno alcuni si sono studiati di negare il pregio della più perfetta evidenza. « Alle città della Campania, egli scrive, sovrasta il monte Vesuvio (τὸ Οὐέσουιον), circondato tutto intorno da bellissime campagne, all'infuori della cima (κορυφῆς); la quale è in gran parte piana (ἐπίπεδος), ma tutta quanta sterile e cenerognola all'aspetto, con molte concavità cavernose (κοιλάδας σηραγγώδεις) formate di pietre di color nero-rossiccio (αἰθαλωδῶν), come se fossero state divorate dal fuoco. Il che è indizio che questa regione abbia un tempo bruciato e che possedesse molte bocche (κρατῆρας) di fuoco, le quali poi si sono spente per mancanza di materia. Forse ciò fu causa anche della fertilità del terreno circostante, come avviene a Catania, dove si dice che la parte della scoria, lanciata dal fuoco dell'Etna, ridotta in cenere, abbia reso quella regione favorevole alla vite » [1].

Al Beloch pare che questa descrizione non brilli per soverchia chiarezza, e che, a prenderla alla lettera, non riusciremmo a farci un'idea esatta della forma del Vesuvio [2]. E il Nissen aggiunge, che il geografo greco « ha mancato di indicarci esattamente la grandezza del cono e la sua relazione colla parete circolare della Somma. Il che, secondo lui, dipende dal fatto che nè Strabone, sul principio dell'êra volgare, nè Dione Cassio, il quale pure descrisse il Vesuvio due secoli dopo come testimone oculare, hanno compiuta l'ascensione del monte; poichè entrambi considerano il cono come una parte della cresta della Somma ». E conclude: « il cono del Vesuvio deve essere stato in quel tempo molto più piatto e schiacciato di quello che noi

---

[1]) Strabone, 5, 4, 8, pag. 247.

[2]) Beloch, o. c., pag. 217: « man sieht, durch besondere Klarheit zeichnet sich diese Beschreibung nicht grade aus, und wollten wir sie wirklich verstehen, wir müssten uns ein eigenthümliches Bild von der damaligen Beschaffenheit des Vesuv machen ».

conosciamo; ma non si può affatto dubitare della sua esistenza (an seinem Vorhandensein ist kaum zu zweifeln) » [1]).

Io non nego che la descrizione di Strabone non risponda punto all'idea preconcetta, che il Beloch e il Nissen si son fatta della forma del Vesuvio nell'antichità; ma d'altra parte credo fermamente, che sia non meno irriverente che ingiusto il sospetto riguardo alla buona fede di Strabone; il quale certo non avrebbe potuto attingere da altra fonte, che dalla sua personale esperienza, la descrizione affatto nuova e singolare, che egli solo ci ha lasciato delle piccole bocche di fuoco che coprivano la cima della Somma. Scambiare le κοιλάδας σηραγγώδεις e i κρατῆρας πυρός, che erano sulla κορυφή della Somma, col basso e lontano cratere, che si afferma sorgesse fin d'allora nell'Atrio del cavallo, significa rinunziare al partito che le parole di Strabone possono offrirci, o, come scrive ben a proposito il de Lorenzo, « attribuirgli la più strana nomenclatura, facendogli chiamar vertice quella parte, che è in realtà sottostante al vertice di parecchie centinaia di metri » [2]).

Ma il de Lorenzo, che è stato così solerte nel rilevare gli errori ermeneutici del prof. Franco, non si mostra egualmente sollecito di premunirsi contro le proprie prevenzioni. E così argomenta: « Strabone distingue nel Vesuvio una parte terminale sterile e di aspetto cinereo, e delle falde fiorenti di bellissimi campi... Ora questa distinzione, fatta dal geografo greco per l'Etna e per il Vesuvio, non era, come non è, affatto applicabile alla Somma propriamente detta; la quale, costituita dalla cima alla base perimetrale di rocce della stessa natura e della medesima età, doveva essere anche allora, com'è oggi, ricoperta egualmente di vegetazione dalle falde fino alla sommità. E questa sommità non era piana (ἐπίπεδος), ma era rappresentata da uno stretto giogo dentato: dalla attuale cresta caratteristica della Somma... Strabone non parla della Somma, preistoricamente estinta e già

[1]) Nissen, o. c., pag. 269.

[2]) De Lorenzo, *Ancora del Vesuvio ai tempi di Strabone* in Bollett. della Soc. geol. it. 1898, pag. 258.

in parte distrutta, ma d' un più recente focolare vulcanico, di cui gli facevano chiara fede *le concavità cavernose* (forse *crateri*) formate da scorie divorate dal fuoco, che facevano sorgere in lui il pensiero dei passati incendi e dei crateri ignei di esso vulcano. Di tali concavità cavernose formate di scorie non si potrebbe parlare descrivendo la Somma; perchè questa, per la peculiarità e vetustà dei suoi tufi e delle sue *lave*, non solo non mostra di tutto ciò traccia alcuna, ma è anche in sè di così ardua interpretazione, da poter indurre fino a mezzo secolo addietro geologi valentissimi, quali von Buch, Abich ecc., a ritenerla formatasi per sollevamento e non per accumulo di materiali eruttati e sovrappostisi in sito, come nei vulcani centrali scoriacei » [1]. L'obiezione del de Lorenzo determina in modo chiaro e preciso il pensiero, già espresso assai vagamente dal Beloch, che cioè la presenza di un cratere nella descrizione di Strabone escluda l'ipotesi, che egli abbia potuto parlare della Somma [2].

Sarebbe per me assai arduo, se mi proponessi di ribattere colle sole mie forze gli argomenti geologici, di cui il de Lorenzo suffraga la sua interpretazione. Preferirò quindi di mettergli contro le prove addotte dal Breislak, perchè egli reagisca in famiglia, se non le trova perentorie, contro i demolitori della sua ipotesi. « Il Monte Somma, scrive il Breislak, ha la figura di un arco, la cui curvatura è rivolta al nord-est e le due estremità guardano il sud-ovest; tagliato quasi a picco nella faccia che corrisponde al sud-ovest ed al Vesuvio, forma un piano inclinato nell' aspetto del nord-est. Nel suo ciglio angusto e tagliato irregolarmente vi s' incontrano dei *filoni* di lava diretti al nord-est, cioè secondo la pendenza della montagna » [3]. E, passando

---

[1]) De Lorenzo, o. c., pag. 258-9.

[2]) Beloch, o. c., pag. 216: « die Beschreibung des Berges bei Strabon setzt allerdings das Vorhandensein eines Aschenkegels voraus ». Il Beloch accentua ancora nelle *Ergänzungen und Nachträge*, Breslau 1890, pag. 469, che la grata della Somma è troppo sottile: « es muss also auch damals ein zweiter Gipfel vorhanden gewesen sein, eben der Aschenkegel ».

[3]) Breislak, o. c., pag. 109.

più oltre a descrivere il corso delle lave, così continua: « la faccia meridionale del monte Somma tagliata a picco si vede *intersecata da piccoli filoni di lava alcuni verticali, altri inclinati a diversi angoli, e altri che vanno a zig-zag* [1]. In alcuni luoghi hanno appena tre piedi di larghezza, formano l'ossatura del monte e sono divisi da congerie di materie incoerenti... La faccia esterna del monte Somma rivolta al nord-est è coperta di terra vegetabile. Il dorso di questo piano inclinato sino ad un terzo in circa della sua lunghezza è vestito di piante fruttifere, gli altri due terzi sono ingombrati di folte selve di castagne. La gran quantità d'acqua che si raccoglie su di questa montagna in occasione di piogge dirotte, fa sì che la sua superficie sia solcata da profondi valloni, nei quali si osservano le materie che la compongono, e le diverse lave che ne sono anticamente sortite » [2]. E dopo di aver descritte le varie correnti di lava, tuttora visibili, conclude: « in una parola qualunque sia la direzione che si prende per salire alla cima del monte Somma, per ogni dove s'incontrano delle lave, cosicchè le diverse eruzioni dell'antico vulcano sono state quelle che hanno fabbricata questa montagna, la cui consistenza e solidità si deve attribuire alla moltiplicità delle lave, che la compongono » [3].

Mi pare che ce ne sia d'avanzo, per provare infondate le più recenti teorie del von Buch e dell'Abich, e per ritenere che le varie lave corrispondano alle varie bocche o concavità cavernose, osservate da Strabone sulla cima della Somma. Ma si obietterà sempre, che

---

[1]) La direzione di queste lave verso la parte interna o meridionale della Somma, ora in tutto brulla, dimostra a chiare note, che esse facessero parte delle pareti di quei crateri, osservati da Strabone e troncati poi dall'eruzione del 79, accrescendo così le sinuosità interne della Somma; che, se già prima d'allora terminava quasi a picco, per effetto di sconvolgimenti preistorici, era però coperta di vegetazione anche sulla parete meridionale, secondo che risulta dalla descrizione di Strabone.

[2]) Breislak, o. c., pag. 114-6.

[3]) Breislak, o. c., pag. 116.

essa non presenta più quella forma pianeggiante, con cui Strabone la descrisse. E io non negherò che sia pienamente legittima pur questa nuova curiosità erudita, di conoscere il modo come la Somma s'è trasformata da quel che era dianzi. Quel che conviene escludere in ogni caso — e spero che almeno in questo brilli la concordia degli eruditi — è che essa si sia mantenuta intatta, sol per compiacenza alle nostre ipotesi.

Avverto subito che la presenza di molte concavità sulla cima della Somma si presta assai agevolmente all'ipotesi, che esse fossero disposte e visibili lungo la sua cresta pianeggiante, e che il monte, quantunque potesse essere parte di un cratere più antico ed estinto, avesse già d'allora un vertice non circolare ma ellittico, anzi decisamente pronunziato nella estensione dell'asse focale. E poi si aggiunga la esplosione terribile del 79, che, se è cominciata dalla base della Somma, ha dovuto modificare notevolmente anche la fisonomia della montagna sovrastante. Ma cediamo anche qui la parola al geologo, per non usurpare attribuzioni che non ci competono.

Costeggiando l' Atrio del cavallo, il Breislak osserva « che l'antica bocca, da cui sortivano le eruzioni, quando il monte Somma formava la parte di un cratere, è caduta, nè vi rimane più vestigio alcuno di essa. Le pareti dell' imbuto o cono rovescio dei vulcani sono composte di una massa irregolare di ceneri e di scorie interrotta dalle sezioni trasversali delle correnti di lava che sono traboccate dall'orlo in diversi periodi. Questo cono rovescio, cessando l' azione del vulcano sovente rimane intatto, come s' osserva in alcuni crateri dei campi Flegrei. Nel monte di Somma però o egli è crollato nella sua voragine e si è distaccato dai lati che lo sostenevano, o svelto da essi per la forza di qualche grande esplosione è stato lanciato al di fuori. Se è lecito il congetturare, credo che la rovina di Ercolano e Pompei è stata prodotta da questo secondo fenomeno. L' immensa quantità di materia, che ha coperto specialmente Ercolano sino ad un' altezza di 90 piedi in circa, formerebbe un' eruzione che sembra eccedere la capacità ed energia del Vesuvio. Se però noi concepiamo lanciato in alto il cratere e quella parte del monte che deve neces-

sariamente crollare nel suo distacco, si avrà una quantità di materia proporzionata all' effetto. La *rovina del monte*, accennata da Plinio, parmi che renda molto probabile quest' idea. Allora che dall' estremo cono retto del vulcano si separò l' interno cono rovescio, le pareti del primo restarono quasi tagliate a picco presso a poco, come si osservano in oggi quelle del monte di Somma » [1]).

Io non mi farò nè garante nè giudice degli elementi geologici di questo problema, e accogliendo l' antica e prudente riserva di Livio ripeterò con lui: *nec adfirmare nec refellere in animo est.* Affermo però solo che l' ipotesi ha un fondamento storico ben più saldo di quello che vide il Breislak e i moderni studiosi del Vesuvio forse immaginano. Il Beloch fu indotto ad ammettere la preesistenza dell'attuale cono Vesuviano alla catastrofe del 79 d. Cr., sopratutto dal silenzio di Plinio, il quale non avrebbe mancato di ricordare la sua apparizione improvvisa, se essa avesse trasformato così profondamente la fisonomia di quella regione [2]). Ed ha forse presente innanzi al pensiero la formazione improvvisa del monte Nuovo, che nell'anno 1538 inghiottì il piccolo villaggio di Tripergole presso Pozzuoli e fu celebrata in prosa ed in versi dai contemporanei, rimasti attoniti per così straordinario miracolo. Senonchè è superfluo perfino di avvertire, che il fenomeno Vesuviano fu di natura alquanto diversa; e che il suo cono, il quale cominciava appena a sorgere nel primo secolo dopo Cristo, s' inalzò assai lentamente e non crebbe all'altezza attuale, se non dopo la prima metà del secolo XVIII. Sicchè la maraviglia, che avrebbe sicuramente destata la sua apparizione improvvisa, si spiega in modo assai agevole col suo graduale inalzamento, che rese quasi insensibile all' occhio la sua trasformazione.

Sarebbe però affatto erroneo il credere, che quella prima e radicale trasformazione sia rimasta addirittura inosservata. Plinio, che vi assistette da giovane, scrivendo di essa a Tacito nell' età più ma-

---

[1]) Breislak, o. c., pag. 112-3.

[2]) Beloch, o. c., pag. 216.

tura, riferisce fra gli altri fenomeni da lui osservati, che la nube, *cuius similitudinem et formam non alia magis arbor quam pinus expresserit*, non si riconobbe bene in principio da qual monte partisse, e che solo da una notizia assai posteriore si potè attingere, che essa avesse avuto origine dal Vesuvio: *incertum procul intuentibus ex quo monte; Vesuvium fuisse postea cognitum est* [1]). Or, se si può intendere che in un'osservazione tumultuaria, fatta da Miseno, si sia rimasti incerti sul primo istante intorno alla provenienza della nube, dal Vesuvio ovvero dalla catena dei Lattari, sarebbe addirittura strano che il dubbio non si sia sciolto da un naturalista così insigne, quale fu Plinio il vecchio, e che i suoi abbiano atteso per assicurarsene la relazione di un qualche testimone oculare (« *Vesuvium fuisse postea cognitum est* »). Infatti, si badi, la mattina del 24 agosto, quando la prima volta apparve alla madre di Plinio il giovane quelle nube *inusitata et magnitudine et specie*, essa aveva una forma così svelta e slanciata nel cielo, che lasciava nettamente distinguere all'occhio la base, sopra di cui poggiava col suo tronco. *Longissimo velut trunco elata in altum quibusdam ramis diffundebatur, credo, quia recenti spiritu evecta, dein senescente eo destituta aut etiam pondere suo victa in latitudinem vanescebat: candida interdum, interdum sordida et maculosa, prout terram cineremve sustulerat.* E pure se ciò non bastò ad allontanare il dubbio dall'animo di Plinio, e a lui parve il fenomeno *magnum propiusque noscendum*, vuol dire che l'incertezza metteva capo in un fatto a noi ignoto, e che non torna difficile ricostruire, la provenienza cioè della nube non già dalla cima della Somma, ma dalla sua base, che poteva essere il fondo di un cratere preistorico.

Nè, si badi, qui si tratta soltanto di una vaga ipotesi formulata da scienziati o anche da eruditi, col semplice aiuto della ragione e senza il sussidio di fatti storici; giacchè la testimonianza successiva di Plinio si può considerare come la conferma più salda di quell'argomentazione: *interim e Vesuvio monte pluribus in locis latissimae flam-*

[1]) Plin. *Ep.* 6, 16, 5.

mae altaque incendia relucebant, quorum fulgor et claritas tenebris noctis excitabatur [1]. E se ad alcuno può parer dubbio che il comignolo superiore della Somma sia caduto proprio in questa circostanza, in séguito alla potentissima scossa ricevuta dal basso in alto, sarà utile ricordargli che in quei giorni *crebris vastisque tremoribus tecta nutabant et quasi emota sedibus suis nunc huc nunc illuc abire aut referri videbantur* [2]), e che *illa vero nocte* (tremor terrae) *ita invaluit, ut non moveri omnia sed verti crederentur* [3]). Ma, se questi fenomeni si ripercuotevano in lontananza, di gran lunga più terribili dovevano esserne le conseguenze nel centro stesso di quel così immane disastro. Nè noi stenteremo a prestar fede alle notizie, che ci ha tramandate Plinio, forse sulla fede di testimoni oculari, intorno alla terribile catastrofe, che devastò e sconvolse la plaga più amena della Campania: *iam navibus cinis incidebat, quo propius accederent, calidior et densior, iam pumices etiam nigrique et ambusti et fracti igne lapides, iam vadum subitum ruinàque montis litora obstantia* [4]).

CAPO VI.

Concorde testimonianza degli scrittori contemporanei e posteriori intorno alla caduta del cratere della Somma nell' eruzione del 79 d. Cr.

Il particolare riferito da ultimo è certo fra tutti il più interessante e notevole per la nostra tesi; e, come un elemento divulgato e comune della tradizione più autentica, riceve in parecchi scrittori contemporanei la conferma più larga e sicura, quantunque a nessuno prima d' ora sia capitata l' occasione di ricercarvela. Il poeta napoletano Stazio, che forse era stato spettatore dell' eruzione, parla

[1]) Plin. *Ep.* 6, 16, 13.
[2]) Plin. *Ep.* 6, 16, 15.
[3]) Plin. *Ep.* 6, 20, 3.
[4]) Plin. *Ep.* 6, 16, 11.

in un suo carme del proposito da lui fatta di celebrarla nei suoi versi:

> Iamque et flere pio Vesuvina incendia cantu
> Mens erat et gemitum patriis impendere damnis;
> Quum pater *exemptum terris ad sidera montem*
> *Sustulit* et *late* miseras *deiecit* in urbes [1]).

Ma, se lasciò svanire senza effetto la prima ispirazione, non mancò di riprodurre anche altrove nelle Selve l'impressione di spavento lasciata nel suo animo dallo spettacolo del Vesuvio, che tra una tempesta di fiamme scaglia contro le atterrite città la sua cima furente:

> Non adeo *Vesvinus apex* et flammea diri
> Montis hiems trepidas exhausit civibus urbes [2]).

L'osservazione o rappresentazione immediata del fenomeno stesso riapparisce anche in un altro poema contemporaneo, l'Argonautica di Valerio Flacco:

> *prorupti* tonuit quum forte *Vesevi*
> Hesperiae letalis *apex*, vix dum ignea *montem*
> *Torsit* hiems, iamque eoas cinis induit urbes etc. [3]).

E il motivo divenne così diffuso e quasi proverbiale nella tradizione comune, che noi possiamo raccoglierne come un'ultima traccia perfino in un racconto di Paolo Diacono, quantunque si riferisca ad un'eruzione d'età più tardiva: « *abrupto tunc etiam vertice Vesevi montis* Campaniae, magna profusa incendia ferunt » [4]).

Prima però che l'antica tradizione s'infiltrasse, come per riverbero, nel racconto dello storico Longobardo, essa aveva trovato nel secondo

---

[1]) Stat. *Silv.* 5, 3, 205.
[2]) Stat. *Silv.* 3, 5, 72.
[3]) Val. Flacc. *Arg.* 3. 208 segg.
[4]) Paul. Diac., *Hist. Miscell.*, in Muratori, *Rerum Ital. Script.* I, l. IX, p. 59.

secolo un espositore accurato e minuzioso in Dione Cassio, che gareggia per novità ed importanza, pur nel colorito fantastico della sua narrazione, colla testimonianza antica ed autorevole delle lettere di Plinio il giovane. Dopo di aver descritta la forma e l'attività del Vesuvio (τὸ Βέσβιον) con particolari notissimi, su di cui ritorneremo più tardi, egli ripiglia il filo del suo racconto, per ricordare che questi fenomeni tuttora vivi della sua attività vulcanica si rinnovarono in più larga misura nell'anno 79 dell'impero di Tito. « Dopo una grandissima siccità, egli scrive, si fecero sentire di repente sì grandi tremuoti, che tutta quella pianura si scosse e sobbalzarono le cime più alte (τὰ ἄκρα ἀναπηδᾶν). E si udirono rumori sotterranei simili a tuoni e boati a fior di terra che parevan muggiti, e il mare rumoreggiare e il cielo rimbombare al suo fragore; e dopo ciò un repentino ed insolito fragore come di monti che crollassero (ὡς καὶ τῶν ὀρῶν συμπιπτόντων). E in séguito cominciarono a saltar fuori prima pietre di straordinaria mole, *che furono sollevate fin sulla cima del monte* (ἀνέθορον πρῶτον μὲν λίθοι ὑπερμεγέθεις ὥστε καὶ ἐς αὐτὰ τὰ ἄκρα ἐξικέσθαι), e poi immensa quantità di fuoco e di fumo da annebbiar l'aria ed oscurare il sole, come in tempo di ecclisse » [1]).

I tratti fondamentali di questa descrizione confermano pienamente la prima congettura, che cioè la nuova eruzione avesse luogo dalla base della Somma e che essa facesse rovinare l'antica cima della montagna, distruggendo così l'aspetto piano che quella presentava all'epoca di Strabone. A questa testimonianza, raccolta più che un secolo dopo dell'avvenimento a cui si riferisce, preludono direttamente alcune parole degli Oracoli Sibillini, messe molto acconciamente in rapporto colla catastrofe delle città Campane dal nostro egregio collega Sogliano. Il quale dalla vaga allusione che in esse vien fatta ad una immensa voragine (ῥωγάς), che si aprirà dal seno della terra nella Campania ed inalzerà al cielo torrenti di fiamme, trova giusto modo di congetturare, che l'eruzione del 79 non avesse

---

[1]) Dionis Cassii *Hist. Rom.* 66, 22.

luogo dalla cima del monte, ma da un piano di molto sottoposto, che costituiva come il fondo dell'antico cratere preistorico [1]).

A questa duplice tradizione aggiungono fede alcuni nuovi particolari, i quali ci assicurano che Dione, scrivendo da Capua la parte testè riferita del suo racconto [2]), ebbe anche modo di visitare il Vesuvio e di lasciarci la prima genuina e immediata dipintura della forma, che esso presentava dopo la terribile eruzione del 79. « Il monte Vesuvio, egli scrive, prospetta il mare dalla parte di Napoli, e racchiude sorgenti abbondantissime di fuoco. Esso era *un tempo* tutto egualmente elevato (ἦν μέν ποτε πᾶν ὁμοίως ὑψηλόν) e dal suo mezzo usciva il fuoco (ἀπ' αὐτοῦ μέσον τὸ πῦρ ἀνέτελλε). Infatti solo in questa parte è bruciato (πεπύρωται) e le parti esterne non conservano anche ora traccia di fuoco. Per tal ragione, restando sempre le parti esterne intatte dal fuoco e bruciando e incenerendosi le interne, è avvenuto che *tutte le cime all'intorno abbiano conservato sino ad oggi l'antica altezza* (αἱ πέριξ κορυφαὶ τὸ ἀρχαῖον ὕψος ἐς δεῦρο ἔχουσι), e tutta la parte bruciata distrutta dal tempo è divenuta cava abbassandosi (τό δὲ ἔμπυρον πᾶν δαπανηθὲν ἐν τῷ χρόνῳ κοῖλον ἐκ τοῦ συνίζειν γέγονεν), cosicchè tutto il monte rassomiglia ad una specie di anfiteatro (ὥστε κυνηγετικῷ τινι θεάτρῳ τὸ ὄρος σύμπαν ἐοικέναι), se è lecito paragonare cose così piccole alle grandi. Le sue *sommità sono rivestite di alberi* e di numerose vigne, ma il suo circuito interno è riserbato al fuoco e manda di giorno fumo e di notte fiamma (αὐτοῦ τὰ μὲν ἄκρα καὶ δένδρα καὶ ἀμπέ-

---

[1]) Sogliano, ***Di un luogo dei libri Sibillini relativo alla catastrofe delle città Campane*** **in Atti della R. Accademia di Archeol. Lett. e Belle Arti, vol. XVI, pag. 167. I versi degli *Oracula Sibyllina*, a cui abbiamo alluso, si trovano in IV, 130-1:**

ἀλλ' ὁπότ' ἂν χθονίης ἀπὸ ῥωγάδος Ἰταλίδος γῆς
πυρσὸς ἀποστράψας εἰς οὐρανὸν εὐρὺν ἵκηται κ. τ. λ.

[2]) Dionis Cassii, ***Hist. Rom.*** **76, 2, 1:** ἐν δὲ τῷ Βεσβίῳ τῷ ὄρει **(a. 202)** πῦρ τε πλεῖστον ἐξέλαμψε καὶ μυκήματα μέγιστα ἐγένετο, ὥστε καὶ ἐς τὴν Καπύην, ἐν ᾗ ὁσάκις ἂν ἐν τῇ Ἰταλίᾳ οἰκῶ διάγω, ἐξακουσθῆναι.

λους πολλὰς ἔχει, ὁ δὲ δὴ κύκλος ἀνεῖται τῷ πυρὶ, καὶ ἀναδίδωσι τῆς μὲν ἡμέρας καπνὸν τῆς δὲ νυκτὸς φλόγα) » [1]).

Questa descrizione riesce, se io non prendo abbaglio, della più perfetta evidenza, e dovrebbe disarmare anche lo scetticismo più diffidente, e far relegare per sempre nel regno delle fole la fiducia che molti tuttora ripongono nella preesistenza del cono Vesuviano all'eruzione del 79 [2]). Io non voglio neppure più discutere se l'avvallamento del monte, così efficacemente descritto da Dione, abbia avuto luogo proprio in questa circostanza, come pur tante prove ci inducono ad ammettere [3]). Quello ad ogni modo che resta indiscutibile, dopo la dichiarazione così autorevole di un testimone non meno oculato che intelligente, è questo solo che nel secondo secolo non esisteva altra cima di monte al di fuori dell'anfiteatro della Somma, e che nella parte interna e concava di essa uscivano fumo e fiamme da quello che fu poi il centro del cono Vesuviano. Esso cominciava appena a sorgere e ad elevarsi dalla base del monte, posta ad un livello di molto inferiore a quella attuale dell'Atrio del cavallo, e non interrompeva ancora colla sua cima la splendida ed aperta visuale dell'anfiteatro della Somma, descritto con tanta efficacia da Dione.

Al quadro, disegnato da lui, Procopio di Cesarea aggiungerà anco-

---

[1]) Dion. Cass. *Hist. Rom.* 66, 21.

[2]) De Lorenzo nella memoria già citata, a pag. 260, scrive: « sono tali e tante le prove geologiche e storiche, accumulate su questo argomento, che lo stesso professore Carlo de Stefani, cui nessuno potrà negare la competenza nella geologia della nostra penisola, specialmente in fatto di antichi vulcani, mi ha più volte ripetuto, di essersi anch'egli fermamente convinto, che il focolare vesuviano attuale si sia formato prima dell'era volgare ». È inutile che io avverta la differenza che passerebbe tra questo concetto e l'altro difeso dal de Lorenzo circa l'esistenza del cono Vesuviano, a cui non accenna affatto Dione Cassio.

[3]) Il Nissen, o. c., p. 270 n., crede di sorprendere in fallo Dione, perchè egli « lasst den Ausbruch von 79 aus dem grossen Sommakrater erfolgen und diesen durch den Ausbruch ausghöhlt sein », e non si accorge, che è solo il pregiudizio da cui è dominato, che gli fa scorgere una contradizione tra la realtà dei fatti e le congetture che essi gli ispirano.

ra, verso la metà del sesto secolo, un ultimo tocco; e da questa leggiera trasformazione, che l'aspetto del Vesuvio ha ricevuto nel corso di 350 anni, avremo modo di poter argomentare anche per via indiretta della sua forma nel primo secolo dell'era volgare. « Il Vesuvio, egli scrive, è orribilmente scosceso (ἀπότομον ἀτεχνῶς). Le sue parti inferiori hanno un circuito molto largo ed esteso (τὰ κάτω ἀμφιλαφὲς κύκλῳ); ma le sue parti superiori sono scoscese e terribilmente selvagge (τὰ ὕπερθεν κρημνώδές τε καὶ δεινῶς ἄγριον). Nel luogo poi per cui si ascende al Vesuvio (ἐν τῇ τοῦ Βεσβίου ὑπερβολῇ, cioè — com'è chiaro — nel valico che è formato a un dipresso dall'Atrio del cavallo) v'è in mezzo una caverna assai profonda (σπήλαιον κατὰ μέσον μάλιστα βαθύ), che sembra estendersi sino alle parti estreme (ἔσχατα) del monte; e vi si vede dentro il fuoco, se alcuno osa di ripiegarvi di sopra lo sguardo » [1]).

La descrizione è di singolare importanza, sia perchè considera ancora la Somma come la parte centrale del Vesuvio, sia perchè rap-

---

[1]) Procop., *de bello goth.* 2, 4. Questo luogo di Procopio, in cui si accenna evidentemente alla Somma, non si trova correttamente interpretato neppure nella edizione che ne curò il Dindorf per l'Accademia di Prussia, Bonnae 1833, vol. II, pag. 162: « in *medio* fere *vertice* hiatus apparet tam altus, ut ad imas montis radices pervadere videatur ». Con questa descrizione si può mettere a raffronto anche l'altro luogo di Procopio, *de bello Gothico* IV, 35, che qui riproduco integralmente: ἐπὶ ('in') τούτου δὴ τοῦ ὄρους... κενὰ τὰ ἐν μέσῳ ἐκ τῶν ἐσχάτων ἄχρι ἐς τὴν ὑπερβολὴν (cfr. pag. 65 di questo studio) ἀπὸ ταὐτομάτου τετύχηκεν εἶναι, οὗ δὴ ἔνερθεν διηνεκὲς τὸ πῦρ καίεται. Ἐς τόσον δὲ βάθος τοῦτο δὲ τὸ κενὸν διήκειν ξυμβαίνει ὥστε δὴ ἀνθρώπῳ ἐν τῇ ἀκρωρείᾳ (τῆς ὑπερβολῆς, 'sulla vetta del cratere') ἑστῶτι ὑπερκύπτειν τε τολμῶντι ἐνθένδε οὐ ῥαδίως ἡ φλὸξ ὁρατὴ γίνεται. Ὁπηνίκα δὲ ξυνενεχθείη ἐν τῷ ὄρει τῷδε τὴν κόνιν ἐρεύγεσθαι, καὶ πέτρας ἀποτεμνομένη ἀπὸ τῶν τοῦ Βεβίου ἐσχάτων ἡ φλὸξ ὑπὲρ τὴν κορυφὴν τοῦ ὄρους τούτου (cioè, τὴν ἀκρώρειαν τῆς ὑπερβολῆς, perchè la Somma propriamente detta aveva allora κορυφαί, e non una κορυφή, cfr. pag. 34) μετεωρίζει... Ῥέει δὲ καὶ ῥύαξ ἐνταῦθα πυρὸς ἐκ τῆς ἀκρωρείας κατατείνων ἄχρι ἐς τοῦ ὄρους τὸν πρόποδα καὶ ἔτι πρόσω, ἅπερ ἅπαντα καὶ κατὰ τὴν Αἴτνην γίνεσθαι πέφυκεν. Ὄχθας δὲ ποιεῖται ὑψηλάς ἑκατέρωθεν ὁ τοῦ πυρὸς ῥύαξ, τὰ ἔνερθεν τέμνων. Καὶ φερομένη μὲν ἐπὶ τοῦ ῥύακος τὰ πρῶτα ἡ φλὸξ καιομένῃ εἰκάζεται ὕδατος ἐκροῇ· ἐπεὶ δὲ αὐτῇ ἀποσβεσθῆναι ξυμβαίη, ἀναστέλλεται μὲν τῷ ῥύακι ὁ δρόμος εὐθὺς, ἐπίπροσθέν τε ὁ ῥοῦς οὐδαμῇ πρόεισι, τὸ δὲ ὑφιζάνον τούτου δὲ τοῦ πυρὸς πηλὸς φαίνεται σποδιᾷ ἐμφερής. È utile ricordare, che Procopio fu spettatore diretto di questo fenomeno, v. B. Goth. II, 4.

presenta il futuro cono di questo come una immensa caverna, che si apre nella parte interna del monte sullo scoscendimento detto dell'Atrio del cavallo. Vedremo più tardi che la forma, in cui il monte è descritto, risponde fedelmente all' aspetto che presenta la Somma in alcune pitture più recenti. Qui ci piace solo di aggiungere, che non era forse mestieri di arrivare sino a Dione Cassio ed a Procopio, per escludere l' ipotesi di coloro i quali considerano d' origine antica l' uno e l' altro vertice della Somma e del Vesuvio. Virgilio, parlando di quella plaga della Campania che è prossima al Vesuvio, canta nelle Georgiche:

> Talem dives arat Capua et vicina *Vesevo*
> Ora *iugo* [1]).

Or se egli è consentito talvolta ai poeti, per abbellimento retorico, di sostituire al singolare, col suo stesso valore, la forma del plurale; a nessuno, che sia pratico dell'uso poetico, può parer verosimile l'accezione inversa di *iugum* cioè per *iuga*. E in tal caso parrà non solo legittimo, ma necessario concludere che Virgilio, parlando del giogo del Vesuvio, si sia riferito all'unica cima rappresentata oggi dal monte di Somma [2]).

Nella larga messe di testimonianze classiche, che abbiamo raccolte intorno alla forma del Vesuvio, non ci è capitato di abbatterci in nessuna tradizione, da cui potesse ricevere conferma l'ipotesi di quegli storici e di quei geologi, i quali considerano d'origine preistorica la formazione del cono Vesuviano propriamente detto. Io ho esaminata tutta la tradizione antica, coll'animo sgombro da preconcetti; e

---

[1]) VIRG. *Georg.* 2, 224.

[2]) Ci torna grato di riconoscere, che quest' argomento è accennato pur dal professor FRANCO nella memoria già citata, pag. 13. Senonchè egli sciupa in parte questa intuizione coll'ammettere, sulla traccia fallace della ben nota testimonianza di Gellio, che Virgilio abbia descritto il Vesuvio da Nola; mentre invece è assai più verosimile, che egli avesse presente la forma del monte, quale gli appariva dalla marina di Napoli.

non mi è toccato di incontrare che un luogo solo di Appiano, scrittore vissuto intorno alla metà del secondo secolo dopo Cr., dove si faccia menzione dei **Πομπαΐα ὄρη**, presso di cui si erano accampati, durante la guerra sociale, Cornelio Sulla e Lucio Cluenzio [1]). Ma egli è chiaro che la posizione di due eserciti nemici, schierati l'uno di fronte all'altro in ordine di battaglia, non si possa collocare tra l'attuale Vesuvio e il monte di Somma; ma si debba spostare di necessità sopra di un territorio più esteso, che partendo dalla Somma arrivi sino alla catena del *mons Lactarius.*

E porremo termine a questa prima parte della nostra trattazione col ricordare, che ad essa mette suggello un altro poeta, Napoletano per elezione e pietoso custode del sepolcro Virgiliano, Silio Italico, il quale descrive la catastrofe Vesuviana cogli stessi colori adoperati dai suoi contemporanei Plinio, Stazio e Valerio Flacco:

> Monstrantur *Vesvina iuga* atque in vertice summo
> Depasti flammis scopuli stratusque ruina
> Mons circum atque Aetnae fatis certantia saxa [2]).

La testimonianza concorde di tanti scrittori contemporanei intorno alla natura della catastrofe e alla descrizione delle sue conseguenze impone anche allo spirito più impaziente di por freno ad un inconsiderato scetticismo e di ringraziare gli dei, che alla critica filologica tocchi questa volta il compito ben agevole di adagiarsi con tranquilla fiducia nella concordia dell'antica tradizione [3]).

---

[1]) App. *l. c.* 1, 50: Λεύκιος δε Κλοέντιος Σύλλᾳ περὶ τὰ Πομπαΐα ὄρη στρατοπεδεύοντι μάλα καταφρονητικῶς ἀπὸ σταδίων τριῶν παρεστρατοπέδευσε.

[2]) Silii Italici *Punica* XII, 152. Cfr. Claud. *d. r. Pr.* 3, 184: *fracta compage Vesevi.*

[3]) A questo punto ci piace di ricordare il modo come il Mannert, *Geographie von Italien*, Leipzig 1823, pag. 342-3, compendia la tradizione antica riguardo all'incendio del 79 d. Cr.: « das eingeschlossene Feuer und die dadurch ausgedehnte Luft der Tiefe *durchbrach den Gipfel des Berges* ». E non sarà forse inutile di aggiungere anche l'adesione incondizionata che diede G. Paulett Scrope all'ipotesi del Daubeny nei suoi *Volcanos.* Second edition, London 1862, p. 196: « in the greta

CAPO VII.

Esame di un' antica rappresentazione del Vesuvio, presa dal foro di Pompei.

Il nostro Palmieri, che nella tarda e robusta vecchiaia teneva ancora del monte e del macigno, a cui aveva collegato cogli anni migliori della vita la parte maggiore della sua notorietà e riputazione scientifica, congetturando intorno all'antica forma del Vesuvio nel volume consacrato alla celebrazione dei fasti Pompeiani, rimise a nuovo l'antica ipotesi del Breislak, e si augurò che essa potesse un giorno trovare la conferma più sicura dei fatti, nella scoperta della figura del Vesuvio in qualche affresco Pompeiano [1]). E quando nel corso dell'anno medesimo, proprio dalla casa destinata alla celebrazione del centenario Pompeiano [2]), venne fuori una pittura, in cui egli ebbe sicuramente il merito di riconoscere per il primo la figura del Vesuvio [3]), si diè il legittimo vanto di aver divinata quella scoperta; e pose termine alla sua nota, stampata nelle *Notizie degli Scavi*, con parole in cui brilla il più nobile sentimento di soddisfazione e di orgoglio: « io credo che la mia divinazione abbia ricevuto la più splendida conferma in questo dipinto, che da tanto tempo

eruption of Vesuvius a. d. 79 half of the old cone of the preexisting mountain was blown into the air and buried Herculaneum, Pompeii and Stabiae under its triturated ruins. The remaining half of the cone exists in the Monte Somma; and there can be little doubt that the modern cone of Vesuvius is of a date posterior to that eruption » e pag. 316: « before a. d. 79 it is probable that Somma alone was in existence a single conical mountain of which the volcanic character can scarcely if at all be suspected ».

[1]) *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell' anno* LXXIX. Napoli 1879, pag. 91 segg.

[2]) Isola ad oriente dell' isola 5, reg. IX n. 1. Atriolo nell' angolo sud-est.

[3]) *Notizie degli Scavi.* Roma 1880, pag. 234.

desideravo » [1]). Nè può dubitarsi che la predizione si sia avverata con scrupolosa esattezza, e quasi direi con un senso di opportunità perfino miracoloso ed insolito nei capricci così bizzarri della sorte, che non seppe sottrarsi in Pompei alla legge inesorabile dei ricorsi e della sua antica fatalità. Però la sorte volle farsi anche questa volta gioco dell'orgoglio umano.

La predizione del Palmieri, che aveva certamente il merito di un'intuizione anticipata e felice della realtà, era stata in un certo senso, come tutte le predizioni dell'avvenire che colgono nel giusto segno, nient'altro che un *vaticinium ex eventu*, cioè un'anticipazione di fatti già entrati nel dominio della scienza, anche se estranei alla coscienza dello scienziato. Cinquantatrè anni innanzi della nuova scoperta Pompeiana, l'insigne geologo inglese Carlo Daubeny, a cui dobbiamo l'autorevole dimostrazione dell'ipotesi, accettata poi dal Palmieri, intorno alla forma antica del Vesuvio, scriveva: « mentre questo foglio veniva licenziato per le stampe, è apparsa al pubblico la notizia di un'antica pittura del Vesuvio recentemente scoperta ad Ercolano, la quale rappresenta il monte Somma come incorporato (*forming a part*) nel Vesuvio. Io sono ansioso di ottenere ulteriori particolari intorno ad una scoperta, che conferma l'ipotesi da me accettata » [2]). Il Daubeny, che pub-

---

[1]) Il Sogliano, che diede per primo la descrizione di questo larario Pompeiano nelle *Notizie degli scavi*, a. 1879, pag. 285 segg., riserbò il suo giudizio intorno all'allusione fatta in quella montagna scoscesa; ma accettò poi la sua identificazione col Vesuvio, nella conferenza letta nell'88 al Circolo Filologico di Napoli su *Pompei nella letteratura*, conferenza che, come son lieto di annunziare, rivedrà presto la luce in una nuova Guida Pompeiana, dove egli raccoglie il tesoro della sua illuminata esperienza, frutto di più che venti anni di studii e d'amore per le antichità di Pompei.

[2]) Daubeny, o. c., pag. 144, n. Non mi è riuscito di riscontrare, se il Daubeny abbia nulla aggiunto a questa notizia nella seconda edizione della sua opera, che vide la luce nel 1840. Lo Scrope, o. c., pag. 316 in n. scrive: « Dr. Daubeny's second edition of the description of Volcanos contains an interesting account of the early conditions of Vesuvius, as far as can be discovered from any notices of it in the Roman or Greek writers ».

blicava il suo libro nel corso del 1826, intendeva evidentemente di riferirsi a qualche comunicazione intorno alle nuove scoperte Pompeiane, che il Gell aveva preso ad illustrare proprio nel corso di quel medesimo anno; e scambiava fuor di ogni dubbio il nome di Ercolano, forse allora più celebre nel mondo scientifico [1]), con l'altro di Pompei, che acquistava appunto in quel tempo la sua maggiore e più larga notorietà. Nell'opera insigne, dove il nobile inglese Sir Guglielmo Gell ha raccolto con intelletto di artista ed ardore di scienziato le pitture Pompeiane scoperte dopo il 1819, egli ha avuto il nobilissimo intento di sottrarne all'oblio la memoria, riproducendo tra infinite difficoltà e disagi, per cui l'Italia non gli è stata parca di lodi, le forme di quelle figure soggette a subitanei deperimenti, per le intemperie e la mancanza di adatta protezione [2]).

In quest'opera a pag. 83 si trova rappresentato il contorno di un monte, che sovrasta ai pubblici edifizii, ond'è tutto intorno circondato. Il disegno, secondo che ci avverte l'autore per tutte le vedute e pitture del libro [3]), fu fatto da lui direttamente con ogni scrupolosità e coll'aiuto dei prismi del Wollaston e, come aveva preveduto, ripara all'oblio, onde fu ricoperta pur questa seconda rappresentazione dell'antico Vesuvio. Il quale è riprodotto nella forma arcuata di un monte, piano ed abbastanza largo nella cima, ma poggiato sopra di una estesa e solida base, sulla quale esso declina con

---

[1]) Si noti che anche l'Accademia Napoletana, fondata proprio in occasione di questi scavi, prese il nome di Ercolanese.

[2]) *Pompeiana: the topography, edifices and ornaments of Pompeii, the results of excavations since* 1819 *by Sir* WILLIAM GELL. London 1832, vol. I, pag. IX, dove si accenna all'anno 1826 come data del principio della pubblicazione, e pag. XXIII: « excepting the outlines of a few of the paintings which have been published in the Museo Borbonico, it may be observed that nearly the whole of the objects detailed in this work might have passed away without representation or record, had not the author been on the spot, and thus been enabled to avail himself of every favourable moment for acquiring the necessary materials for this work ».

[3]) GELL, l. c.

un dolce pendio a sinistra e con una linea più erta e scoscesa sul lato destro; dal mezzo del quale si levano delle leggiere nuvolette, onde è affatto sgombra la sua cima.

Chi guardi attentamente a questa figura, non può non rimanere sorpreso dalla grande rassomiglianza che essa presenta colla cima del monte Somma, quale si rivela allo sguardo del visitatore

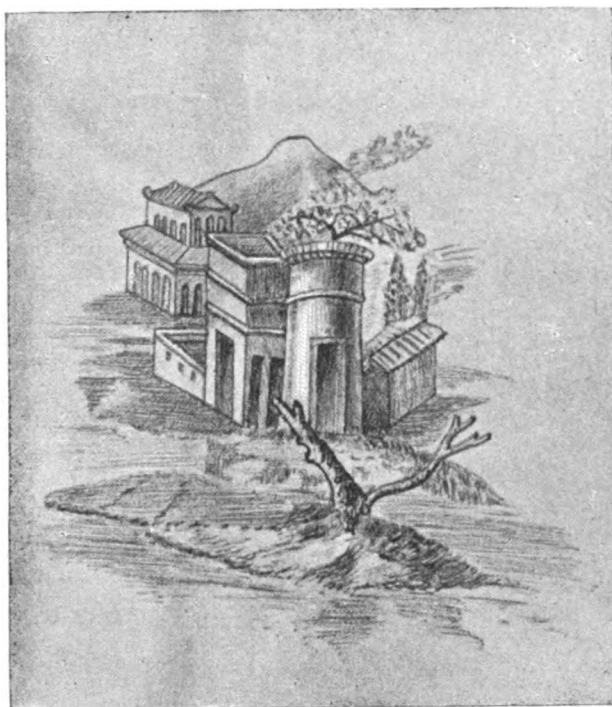



Fig. 4 — Rappresentazione del Vesuvio in un affresco Pompeiano riprodotto dal Gell.

in mezzo al fòro di Pompei. Molti di coloro, che vi si aggirano non distratti da preoccupazioni scientifiche d'altro genere, avranno forse osservato, che qui il Vesuvio pompeggia in tutta la maestà delle sue linee e allieta della sua vista lo spettatore, ancora sorpreso della magnificenza e grandiosità delle rovine che lo circondano. Ed è di qui che la grande anima del Leopardi trasse il motivo ad una

delle più vere e felici ispirazioni delle sue poesie. Qual di noi non ripete a mente i magnifici versi del suo carme alla Ginestra:

> E dal deserto fòro
> Diritto infra le file
> De' mozzi colonnati il peregrino
> Lungi contempla il bipartito giogo
> E la cresta fumante,
> Che alla sparsa ruina ancor minaccia,
> E nell' orror della secreta notte
> Per li vacui teatri,
> Per li templi deformi e per le rotte
> Case, ove i parti il pipistrello asconde,
> Come sinistra face,
> Che per vòti palagi atra s' aggiri,
> Corre il baglior della funerea lava,
> Che di lontan per l' ombre
> Rosseggia e i lochi intorno intorno tinge?

E pure quanti di noi avranno pensato, che l' ombra del Leopardi s' aggirasse solitaria e pensosa fra le rovine di Pompei, proprio nel mezzo di quella scena di natura, che il pittore Campano aveva prescelto a motivo del suo quadro, ritornato forse alla luce, mentre il poeta del dolore umano ideava la sua Ginestra e alla vista della bella e indifferente natura intonava il malinconico canto:

> Così dell' uomo ignaro, e dell' etadi
> Ch' ei chiama *antiche*, e del seguir che fanno
> Dopo gli avi i nepoti,
> Sta *natura ognor verde*, anzi procede
> Per sì lungo cammin,
> Che sembra star. Caggiono i regni intanto,
> Passan genti e linguaggi; ella nol vede,
> E l' uom d' eternità s' arroga il vanto?

Ma v'ha qualche cosa di ancor più notevole e interessante, che ci suggerisce lo studio di questa pittura Pompeiana. Essa sormonta la linea degli edifizii, onde è stata circondata. Ed è solo forse colpa del terribile tremuoto, onde la città fu così largamente danneggiata nel 63, cioè appena 16 anni prima della famosa catastrofe, se noi

non possiamo riconoscere ancora in quegli edifizii l'aspetto attuale del fôro, che nella forma anteriore all'antico e nuovo sconvolgimento aveva certo ispirato l'opera dell'artista per uno degli edifizii a quello circostanti.

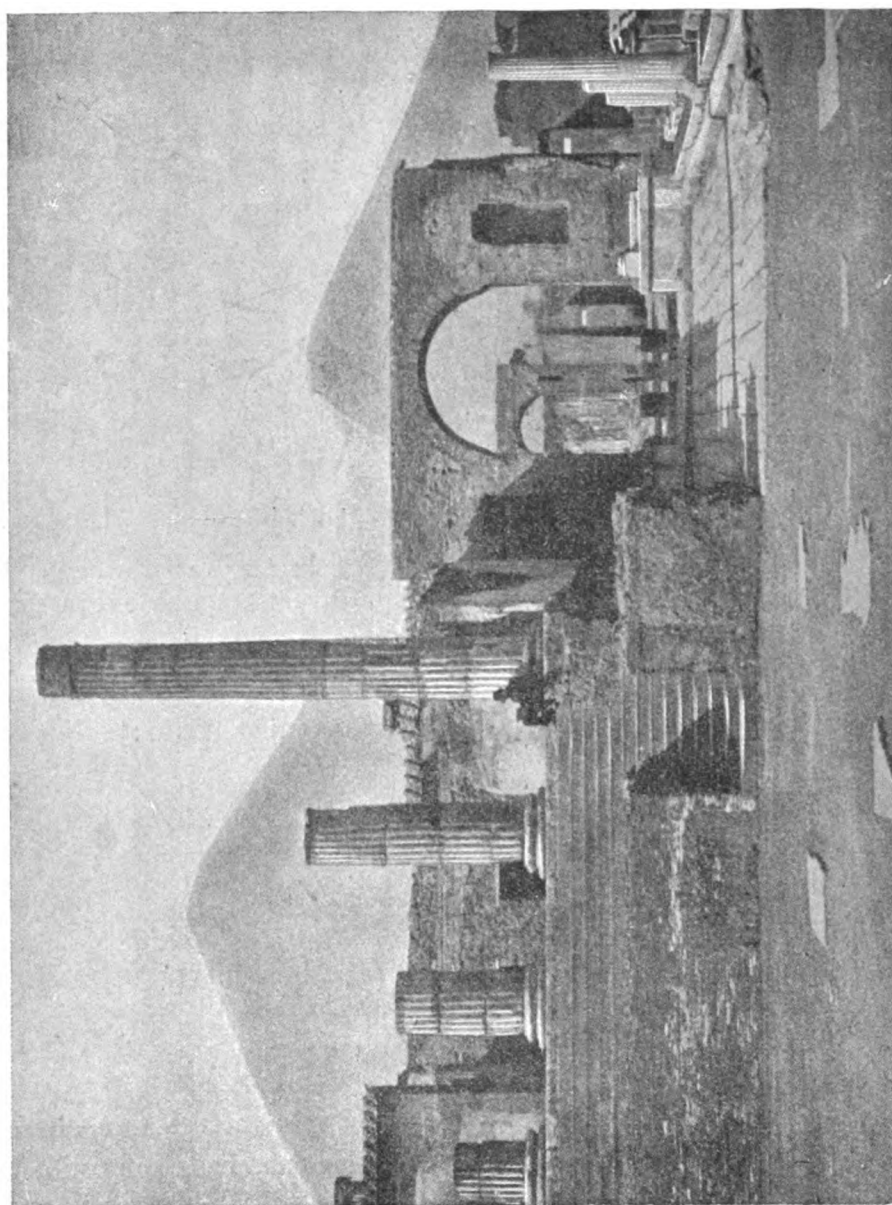



Fig. 5 — Aspetto attuale della Somma vista di mezzo al Foro di Pompei.

Ma se dal mezzo del fôro, a cui corrisponde fuor di ogni dubbio la scena raffigurata in quel dipinto, procediamo oltre in direzione della

via del Mercurio, che ci è dinanzi, al di sotto dell'arco di Tiberio, onde quella è terminata, e come incorniciata da esso ci apparisce la cima stessa del monte, che il pittore ha fissato nelle linee del suo quadro.

La vista della Somma, che riempie di sè tutto lo sfondo della via, sembra scelta a bella posta dal *limitator* Pompeiano non solo come la

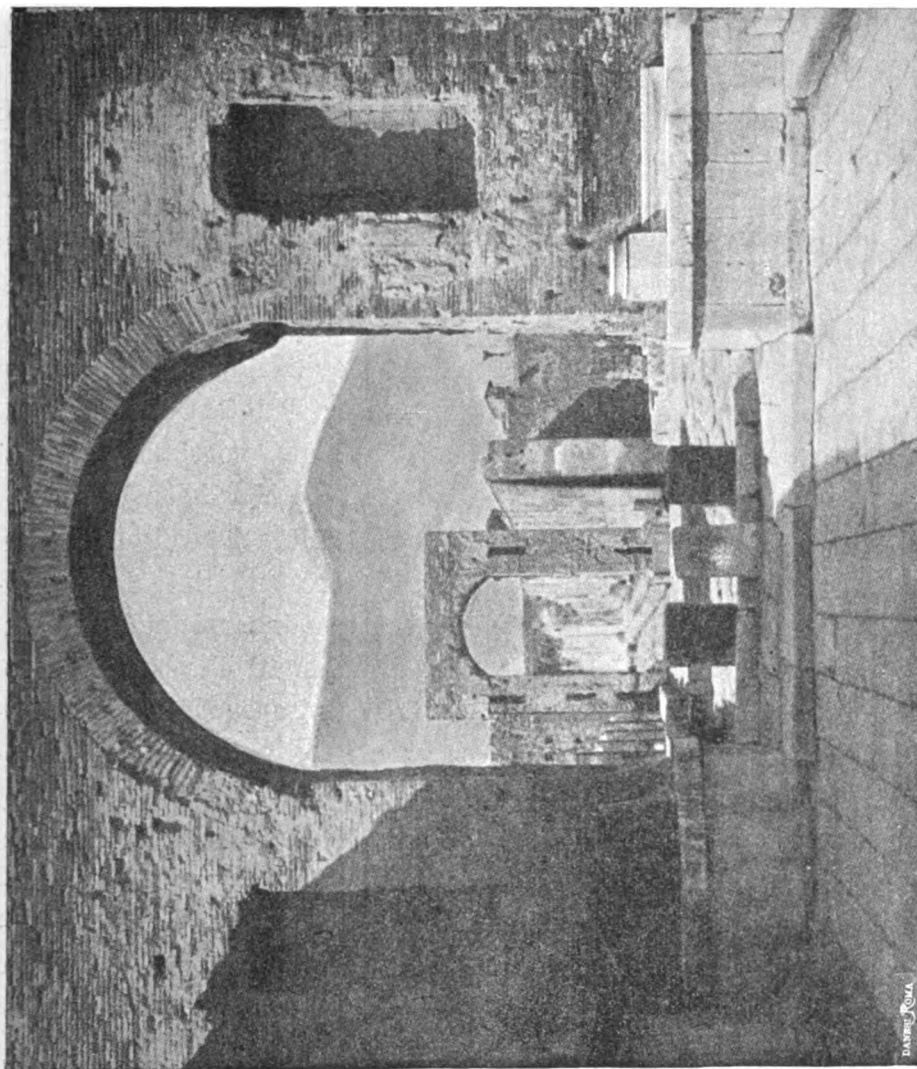



Fig. 6 — Aspetto attuale della Somma vista di sotto l'arco di Tiberio, che termina a destra il Foro di Pompei.

direzione del cardine, principale o secondario, che tagliava la città da nord a sud, ma ancora per il riposato e tranquillo spettacolo che essa offriva all'occhio di chiunque si fosse fermato a guardarla in quella direzione. E ne riceve così nuova e singolare conferma

anche l'altra opinione, che abbiamo già assodata col conforto di così larga serie di testimonianze storiche, che cioè la Somma, e propriamente quella parte di essa raffigurata dal pittore Pompeiano, fosse l'unica parte del Vesuvio, che si scorgeva da Pompei nell'antichità. Se infatti il cono del Vesuvio, che or si scorge da Pompei discostato verso il lato sinistro del fôro, fosse stato già visibile nell'antichità colla sua forma attuale, si può mettere pegno che il *limitator* l'avrebbe incluso direttamente nella visuale disegnata alla bellissima piazza, facendo convergere i margini laterali di essa colle due prospettive, così come ha scelto fuor di ogni dubbio il comignolo della Somma quale sfondo al cardine che passa per l'arco del lato destro. Sul limitare del quale, di ritorno da una solitaria peregrinazione fatta a Pompei, mi toccò la gradita sorpresa di veder confermata, anche per via indiretta, l'intuizione che poco innanzi mi si era offerta alla vista immediata dei luoghi. Mentre cercavo per le adiacenze del fôro il sito o l'edifizio, a cui l'antico pittore Pompeiano aveva destinato il suo disegno del monte, scorsi seduta su di quei massi, in direzione della Somma, una fanciulla dall'aspetto concentrato e pensoso e dalle linee lunghe e diritte del volto, che ne annunziavano l'origine sassone, la quale era tutta intenta a tracciare nel suo album la curva della montagna, incorniciata in quello sfondo di cielo dall'antico disegnatore. E pensai che poco innanzi un'altra gentile visitatrice, immemore o inconsapevole di queste nostre indagini erudite, in cui così spesso col senso dell'arte smarriamo anche quello della vita e della bella natura, si era fermata soavemente pensosa in mezzo a quella parte del fôro per ammirare, con diletto e sentimento d'artista, tra i mozzi colonnati il più bel panorama dell'antica Pompei, chiuso tra lo sfondo dei due monti opposti della Somma e dei Lattari, dai quali l'occhio si diparte riposato per naufragare verso occidente nell'azzurro profondo del mare scintillante. La forza del tempo, e in parte anche quella ignea del monte, congiunte all'incuria umana, hanno travolta l'opera del pittore Pompeiano; ma essa risorge dal quadro, in cui fu fissata, per ritrovare nello spettacolo sempre fresco e nuovo dell'aperta natura quell'incanto ognor giovane e vivo della bellezza eterna che la ispirò.

CAPO VIII.

Il Vesuvio rappresentato sotto la protezione di Bacco in un larario Pompeiano.

Coll'avvento di tempi più propizii, non dirò solo alle scoperte, ma alla conservazione delle antichità di Pompei, anche il Vesuvio ritrovò alfine nell'antica pittura quella riproduzione tanto sospirata da corografi e da geologi, e che restò, per curiosa irrisione della sorte, quasi in tutto estranea, come già si è visto, alle congetture così degli scienziati come degli eruditi. Il fatto è certo per se stesso assai strano; ma può renderne conto esatto la vista stessa del dipinto, sopratutto quando sia raffrontato all'altro più antico, che con tocchi così precisi riproduceva la linea della Somma vista dal fôro di Pompei. Direi quasi che il Palmieri stesso abbia congiurato a danno della sua interpretazione; perchè, facendo precedere alla riproduzione della nuova scoperta [1]) il disegno della Somma primitiva, qual si mostra tuttora da Pompei [2]), venne ad accentuare il distacco tra la pittura e le condizioni antiche e nuove del Vesuvio, in modo da rendere inverosimile un'identificazione, per cui egli si contentava di rapporti così superficiali e sommarii. Nei quali, come ben disse il nostro egregio collega Sogliano, soltanto un interprete di buona volontà potrebbe riconoscere il monte vinifero della Campania [3]).

E improntate ad eguale scetticismo furono anche le descrizioni immediate, che i più competenti diedero di quel disegno. Il nostro egre-

---

[1]) V. Tav. VII annessa al vol. delle *Notizie degli scavi* per l'a. 1880.

[2]) *Notizie degli scavi*, a. 1880, pag. 233.

[3]) Ant. Sogliano, *Di un luogo dei libri sibillini relativo alla catastrofe delle città Campane sepolte dal Vesuvio* in Atti della R. Accad. di Archeol. Lett. e B. Arti di Napoli, vol. XVI (a. 1892) pag. 167.

gio collega Antonio Mau, nel Bollettino di corrispondenza Archeologica del 1881 [1]), così si esprime intorno alla ricostruzione fatta dal Palmieri: « siccome nei dintorni di Pompei non si trova un altro monte di forma conica, così infatti non è improbabile che sia il Vesuvio. Ed è vero anche che vi sono alcuni tratti di pennello, per i quali è difficile il trovare una spiegazione, quando non si voglia ravvisarvi un' indicazione del cratere ». E conclude: « così questa pittura, *eseguita peraltro rozzamente e con prospettiva affatto arbitraria, ci offrirebbe* il primo esempio di una rappresentazione dei contorni di Pompei ». Bisogna convenire che i commenti non erano tali da vincere lo scetticismo degli increduli, e che le stesse dichiarazioni del Mau intorno ad alcune di quelle linee, che circondano non meno la base che la cima del monte, non erano favorevoli alla sua ipotesi, quanto egli immaginava. Il Vesuvio, prima della terribile catastrofe del '79 era già spento da un pezzo e non dava più alcun segno della sua attività interiore. E non è quindi in alcun modo verosimile, che il pittore abbia voluto rappresentare emanazioni di fumo e di vapore, che si sollevassero dalla cima della Somma (così come ora si vedono sul cono del Vesuvio), in quelle linee vaporose che circondano tutto il colle e ne sormontano il vertice, quasi per indicare che esso si inalza solitario nel cielo, in mezzo ad un nembo di nuvole.

Un' adesione assai più larga ed incondizionata trovò l' ipotesi del Palmieri nella scuola francese. E il Fivel, come rappresentante di essa, seguì l' esempio che aveva dato già dinanzi il Lenormant [2]) e corredò di nuovi argomenti quell' interpretazione. « Ce n'est pas, egli scrisse, une montagne d'une forme banale, un simple rocher... Le dessin en est très caractérisé et présent des traits assez précis, assez particuliers pour que l'on ne puisse hésiter à admettre, que le peintre a voulu éveiller le souvenir d'un certain mont déterminé. Or, comme l'a justement remarqué M. Lenormant, ce dessin reproduit avec une fidélité singulière ce que serait l'aspect du Vésuve vu de Pompéii et

[1]) Bollettino di corrispondenza Archeologica, Roma 1881, pag. 235.

[2]) *The Academy*, 21 feb. 1880, pag. 147.

de la vallée du Sarno, si on supprimait le cône actuellement en activité, en laissant intact le reste du relief de la montagne... En ce cas en effect, au dessous des escarpements abrupts de la Somma, débris d'un cône primitif antérieur à toute histoire, l'ancien cratère préhistorique comblé de laves et de scories, dans lequel a surgi le cône d'éruption moderne, formerait à mi côté, à la hauteur du fond de l'Atrio del Cavallo, le plateau dont parle Strabon, s'avançant en promuntaire du côté du Sarno » [1]).

Senonchè vi erano due fatti che dovevano necessariamente attenuare la verosimiglianza intrinseca dell'interpretazione proposta; l'affermazione recisa che il nuovo affresco rappresentasse fedelmente il Vesuvio, cioè l'attuale Somma, vista da Pompei, quando il contorno di essa si riflette con così scrupolosa esattezza nel quadro scoperto nel 1826 e poi miseramente distrutto; e in secondo luogo l'ipotesi ben audace che il cono del Vesuvio, descritto da Strabone, non si trovasse già — come qui si afferma — nella cima o κορυφή della Somma, ma nell'Atrio del Cavallo. Per questo modo l'identificazione, proposta dal Palmieri, rientrava nel regno vago e controverso delle semplici congetture. E quando il prof. Franco formò il lodevole proposito di suffragarla di una nuova dimostrazione, egli non si accorse che concorreva a seppellirla o almeno a coprirla di un immeritato discredito, affermando che la pittura fosse così svanita nei pochi anni della sua scoperta, la quale egli riporta arbitrariamente al 1883, da rendere oramai irreconoscibile la figura e la linea del monte in quella tracciato [2]).

L'affermazione è per fortuna interamente arbitraria, e noi possiamo ammirare tuttora nel mezzanino del nostro Museo la perfetta conservazione di questo affresco, che sembra ora appena uscito dalla mano del pittore, che lo disegnò e colorì nel larario del pietoso mercante o proprietario Pompeiano, forse non meno devoto ai lari domestici che al Dio protettore della sua industria.

---

[1]) *Gazette Archéologique*, a. 1880, pag. 12.

[2]) Pasq. Franco, *Il Vesuvio ai tempi di Spartaco e di Strabone* in Atti dell'Accademia Pontaniana, 1 maggio 1887, pag. 5.

Fig. 7 — Il Vesuvio rappresentato sotto la protezione di Bacco in un larario Pompeiano.

Il monte infatti apparisce circondato alla sua sinistra da una colossale figura di Bacco, che è tutta coperta di grappoli d' uva e che stringe nella sua mano un sottile e caratteristico bastone, sormontante colla sua cima la cima stessa del monte. La presenza di questa divinità, protettrice della Campania [1]), nell'affresco Pompeiano è certamente assai caratteristica; e messa in raffronto col noto e malinconico epigramma di Marziale, che inneggia all'antica fertilità del Vesuvio e alle sue fiorenti pendici, concorre fuor di ogni dubbio a dare un carattere di grande verosimiglianza all'identificazione sospettata dal Palmieri. Tutti ricordano che la sede del Vesuvio è rappresentata in questo carme, come più cara a Bacco della cima stessa del Nisa su cui fu nutrito:

> Hic est pampineis viridis modo Vesbius umbris,
> Presserat hic madidos nobilis uva lacus.
> Haec iuga, quam Nysae colles, plus Bacchus amavit,
> Hoc nuper Satyri monte dedere choros.
> Haec Veneris sedes, Lacedaemone gratior illi,
> Hic locus Herculeo numine clarus erat.
> Cuncta iacent flammis et tristi mersa favilla:
> Nec superi vellent hoc licuisse sibi [2]).

Il raffronto tra il motivo principale espresso nella pittura e il concetto dell'epigramma farebbe quasi credere, che questo sia stato scritto per illustrarla; e certo conviene strettamente alla sua rappresentazione e a rendere assai verosimile il significato o l'allusione, che fin d'ora vi si lascia intravedere. Ma io posso sottoporre agli studiosi un novello termine di confronto, che conferisce a quella prima impressione il suggello dell'evidenza, e ci lascia intendere forse anche meglio la visuale, da cui il nuovo pittore tolse il suo disegno. Noto subito che la linea generale di esso non è propriamente in recisa contradizione col primo contorno del monte, qual ci si mo-

---

[1]) V. Plin., *N. H.* 3, 5, 9.
[2]) Mart., *Ep.* 4, 44.

stra dal foro di Pompei. Anch'esso presenta la linea a sinistra più mollemente declive verso il mare e più ripida la linea di destra, che scende quasi a picco dentro terra. E la differenza fondamentale tra le due rappresentazioni è costituita dal fatto, che mentre la nuova pittura segna con esattezza tutto il contorno del monte dalla cima alla base, la prima fissava soltanto la parte superiore del cono della Somma, in cui è appena accennato quel contrasto tra le due linee di sinistra e di destra, che apparisce invece netto e staccato in direzione della base. È dunque il caso di indagare con particolar cura, quale sia propriamente lo spettacolo, che l'artista ha avuto in animo di ritrarre nel suo quadro.

Forse a qualcuno la ricerca potrebbe sembrare o ardita o oziosa; mentre pure l'esame da noi fatto delle due precedenti pitture, se non abbiamo preso abbaglio nell'interpretarle, avrebbe dovuto persuadere, che lo studio del vero è nell'arte in generale, e forse anche nella pittura, di origine e di applicazione assai remota. E n'addurremo ora nuova prova a disingannare, anche da questo punto di vista, coloro i quali credono tuttora, che la pittura antica abbia alterato con motivi ideali la visione della realtà e n'abbia guasti i contorni, per considerazioni ed esigenze affatto estranee al sentimento dell'arte. Ora cercando tra i diversi spettacoli, che il Vesuvio presenta da Pompei, a me non è toccato di ritrovare la visuale che ispirò direttamente il pittore antico. Dalla casa del Centenario, e propriamente dal piccolo atrio, in cui fu scoperto il nostro affresco, in mezzo a quel lembo di cielo di cui lasciano fruire al nostro sguardo le tettoie crollate, si mostra oggi soltanto la cima del Vesuvio, cioè proprio di quella parte del monte, che come abbiamo largamente dimostrato non esisteva ancora nell'antichità. Ma salendo sulla collina di fronte, che si solleva all'altezza degli antichi spalti delle mura, la cima della Somma si disegna nettamente allo sguardo, coi suoi tre picchi che si disperdono in lontananza e col dolce pendìo che va a nascondersi dietro i fianchi massicci del Vesuvio. Questa trasformazione, che ha ricevuto nel corso dei secoli l'aspetto dei luoghi, e la vicinanza immediata del piano non rendono sensibile all'occhio il contorno del monte, qual esso fu ritratto nell'antica pittura. Ma se

mettiamo a raffronto di essa il prospetto della Somma, quale fu rappresentato nel Gabinetto del Duca della Torre prima dell'incendio del 1631, non potremo non restare sorpresi della grande affinità che presenta in questa figura il profilo caratteristico della Somma con quello effigiato, sedici secoli innanzi, nel larario Pompeiano.

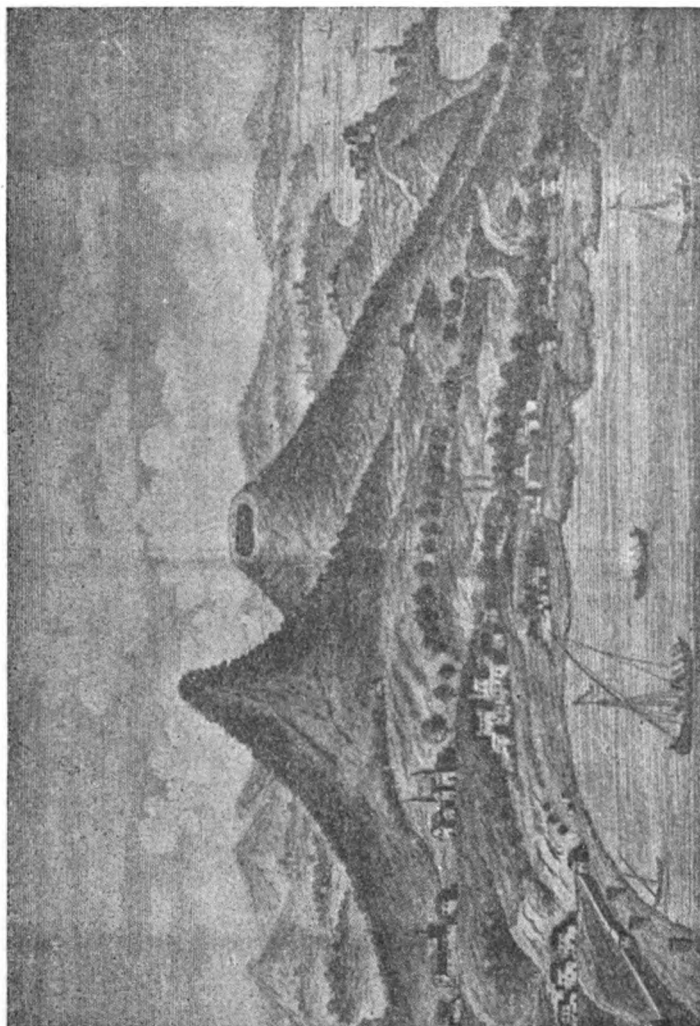



Fig. 8 — Il Vesuvio prima della eruzione del 1631: da un quadro del Gabinetto Vesuviano del Duca della Torre.

Fermiamoci alquanto a contemplarla questa figura, e non dimentichiamo la grande trasformazione, che la terribile catastrofe del 1631 e gli incendii numerosi, che con lieve interruzione s'incalzano da quell'epoca, hanno apportato nella fisonomia generale dei luoghi. La

formazione del cono Vesuviano, che ha raddoppiato fuor di ogni dubbio l'incanto di questa regione, ha spezzato la linea netta e recisa del monte Somma col contorno verde e caratteristico della sua lussureggiante vegetazione, e si prepara a riempire colle sue lave la valle o l'atrio che intercede fra i due coni. Ma l'accenno a questa trasformazione, che già apparisce nella seconda veduta del Vesuvio del Gabinetto del Duca della Torre, dove il contorno del monte è ritratto dopo l'eruzione del 1631, non era ancora cominciato nell'epoca che ad essa immediatamente precede. E, all'occhio di chi contempla quel primo disegno, torna anche ora assai agevole, prescindendo dal basso cono che fiancheggia sulla destra, di rappresentarsi tuttora la forma del Vesuvio, come esso appariva diciannove secoli fà ai visitatori della Campania Felice.

Noi possiamo completare la rappresentazione del disegno, che si conservava fino al principio del secol nostro nel Gabinetto del Duca della Torre, colla descrizione del Vesuvio fatta dal Braccini, prima dell'eruzione del 1631. « Era il Vesuvio, egli scrive, infino ai tempi nostri una collina a mezzogiorno esposta alquanto più alta dell'altra [1]), che a guisa di mezzaluna da tutte le bande, eccetto che da mezzogiorno, la cingeva, cominciando da Resina, e alzandosi a poco a poco sopra Somma e sopra Ottaiano, e nel medesimo modo sbassandosi e terminando sopra la terra già di Bosco. Fra l'una e l'altra di quelle montagne trovasi una pianura, che l'*atrio* si domandava, larga in alcune parti un miglio e in altre meno, tutta vestita di erbe per pascolo di animali, sebbene anco era un giardino di semplici e di piante per le umane infermità molto giovevoli. Verso il *Mauro*, bosco già di Ottaiano, erano in questa pianura alcune piscine, e casette di poco momento per ridotto di pastori. Girava la collina attorno attorno circa sei miglia, alzandosi dal piano predetto da 350 passi geometrici; ed era quasi per tutto sterile e scoscesa, avvegnachè pur vi

---

[1]) Si noti che in questa descrizione si considera il colle Vesuviano come alquanto più alto della Somma. Ma la notizia poggia evidentemente sopra di un equivoco.

fossero certi piccoli alberi ed alcune ginestre. Aveva nella sommità una profonda voragine, in forma di navilio tondo, larga nella circonferenza poco più di un miglio, circondata da un riparo di pietre calcinate, sopra le quali non nasceva cosa alcuna. Da questo riparo o ciglio si calava a scarpa in un poco di piano, dove pure erano erbe di varie sorte, ma non molto spesse; quindi si scendeva per certe torte stradelle infin al fondo quasi un miglio a perpendicolo, non solo dagli uomini per far legna, ma dagli animali ancora così piccoli come grandi per pascolare, essendo vestito per tutto, insin dove penetrava il sole, di erbe e di arbori... eccetto che dalla parte di dove era nudo e precipitoso assai »[1]. La descrizione è confermata dal Viola colla sua personale esperienza. E non sarà forse inutile di riprodurre anche qui un brano della sua Historia mscr., dove si legge: « eravi nella sommità una profonda voragine, lunga nella circonferenza poco più di un miglio, circondata di alquante brecciole abbruggiate, che perciò non ci nasceva cosa alcuna. Calavasi poi a scarpa in un poco di piano, dove ritrovavansi herbe di varie sorti et piante. Descendevasi sino al fondo quasi un miglio et forse più non solo dagli uomini per far legna ma dagli animali ancora, così piccoli come grossi, che andavano ivi pascendo. Così la viddi io nel mese di maggio dell' anno 1625, che per mia curiosità v' andai »[2].

---

[1]) Giulio Cesare Braccini, *Incendio Vesuviano* del 1631, riferito nel Gabinetto del Duca della Torre, pag. 17-9.

[2]) Mscr. già citato fol. 1 r. — Cfr. anche la descrizione del Celano, *Delle notizie del bello, dell' antico e del curioso della città di Napoli*, vol. IV, p. 337: « prima di arrivare alla cima è da sapersi che mai questo monte ha dalla cima eruttate le sue fiamme, ma da un lato alla suddetta cima vicino, dalla parte di mezzogiorno, dove si vede quel concavo tra l' una punta e l' altra; e quest' apertura tirava verso la parte, che oggi ha tramandato fiamme ed in quei tempi mandò per aria tutta quella parte di Monte, che impediva l' esito al fuoco. Francesco Picacci, mio zio materno... nell' anno 1631 dell' incendio egli era già di anni quaranta, e mi diceva che essendo più giovane... aveva veduta ed osservata la bocca dell' antica eruzione, per la quale s' andava giù... e mi narrava che gli animali che andavano pascolando per

Ma interrompiamo questa descrizione, per concludere da essa, che la grande affinità che esiste tra l'affresco Pompeiano e la rappresentazione del Vesuvio, visto da Napoli prima dell'eruzione del 1631, rende assai verosimile l'ipotesi, che il pittore antico non ritraesse propriamente da Pompei il contorno del monte, ma completasse la visione di esso coll'aspetto che il Vesuvio presentava dal mare, cioè da Napoli, che era forse il luogo d'origine ovvero di elezione dell'artista chiamato a rappresentarlo. Ad ogni modo, contro l'affermazione del Mau, non sarà mai abbastanza accentuato il fatto, che la prospettiva del monte, come si mostra nella pittura, non è punto falsa o arbitraria, e risponde nelle linee generali anche a quella che è visibile da Pompei.

CAPO IX.

La fuga di Spartaco dal Vesuvio secondo la narrazione di Plutarco e di Floro.

L'identificazione dell'affresco Pompeiano colla forma del Vesuvio, descritta da Strabone, ci apre la via all'ultima parte della nostra ricerca, rimasta sin oggi avvolta nel più impenetrabile mistero, cioè a dire la fuga di Spartaco, di quel nobile rampollo dei Traci che fuggendo di Capua dal ludo di Gneo Lentulo, dove era tenuto schiavo, tentò 73 anni prima di Cristo di guadagnare la libertà ai suoi innumerevoli compagni di abiezione e di sventura, coll'ardimento del genio, colla forza delle armi e col sacrifizio nobilissimo della vita. Spezzando le porte del ludo insieme con 78 dei suoi compagni, egli disfece le milizie che si erano scagliate da Capua dietro i suoi passi; e vestite le armi dei vinti, in cambio di quelle infami da gladiatori, si

---

la montagna vi entravano e vi si perdevano... Mi diceva ancora, che più volte salirono per cacciare sulla cima della montagna; nella quale vi era un piano tutto popolato di alberi selvaggi e particolarmente di querce ».

ricoverarono sulla cima del Vesuvio. Il luogotenente C. Claudio Pulcro, venuto incontanente da Roma alla testa delle sue milizie, assediò l'unico sbocco del monte, aspettando al varco il nemico. Il quale ne eluse la vigilanza, discendendo da un precipizio opposto a quello che sorvegliava il generale Romano, e piombò inaspettatamente sul campo di lui, sbaragliando le legioni che ne erano a guardia [1]).

Ma qual era il luogo che favorì così geniale ardimento? Con una concordia, affatto strana ed insolita negli errori, gli interpreti riferiscono all'Atrio del Cavallo l'audace tentativo di Spartaco. Il Daubeny che fu, come abbiam visto, dopo il Breislak il più antico ed autorevole illustratore della storia del Vesuvio, venuto all'esame di questo problema scrive: « io non conosco altro mezzo per conciliare fra di loro tali notizie all'infuori di questo, di supporre cioè che Spartaco si sia accampato dentro del cratere, il quale occupava ciò che oggi si chiama l'Atrio del Cavallo; che le pareti di questo cratere erano in quel tempo intatte, al di fuori di quella parte dove aveva stabilito il campo l'esercito di Clodio, e che i ribelli si servirono di scale a piuoli per discendere pei dirupati precipizii che esistevano sull'esterno pendio del monte Somma, e già prima per arrampicarsi fino al margine del cratere allora esistente. La fronte occidentale di esso che guardava verso Napoli essendo allora interrotta o spezzata, Strabone potrebbe aver considerato naturalmente quella che una volta era la parte interna del cratere, allora estinto, come la sommità della montagna. E infatti non è punto improbabile che il Vesuvio avesse allora quella superficie piana, che egli descrive come suo carattere generale. In ogni modo, egli conclude, non vi ha alcuna altra alternativa nella scelta se non quella di accettare la nostra ipotesi, ovvero di considerare la descrizione del geografo greco come poco accurata e precisa; perchè la struttura del monte Somma, come apparisce a chiare note, non è stata alterata da successive eru-

---

[1]) Il racconto della guerra di Spartaco fu fatto con molto interesse e con grande chiarezza e precisione di particolari dal Bonghi in una sua Memoria letta nell'anno 1880 all'Accademia di Scienze Morali e Politiche, vol. XVI, pagg. 1-37 dell'estratto.

zioni, ma si inalzava già dall'età di Strabone almeno sino all'altezza attuale » [1]).

Il Johnston-Lavis accetta anch'egli l'interpretazione del Daubeny, e per conciliare insieme la descrizione di Strabone colla fuga di Spartaco immagina « che il cono del cratere chiudesse nel suo seno una larga pianura con una sola uscita », che egli mette alla fossa Vetrana o di Faraone [2]). Gli altri interpreti non si curano di essere così precisi; ma ripetono soltanto, alla maniera dell'Holm, che nell'Atrio del Cavallo bisogna ricercare le *fauces cavi mantis*, per cui discesero i fuggiaschi [3]).

Noto anzitutto che non è ben nota ancora l'origine del nome di Atrio del Cavallo, che vien dato comunemente alla valle, la quale separa i due gioghi del monte di Somma e del Vesuvio. Il Lobley afferma cha quel nome gli è rimasto « dal tempo che si usavano cavalli (horses) per l'ascensione della montagna, cavalli che rimanevano poi lì ad aspettare, non potendo essere utili per la salita del cono » [4]). E il fatto può essere confermato dalla nostra comune esperienza. Però la forma del singolare 'cavallo' fa sospettare un'allusione più recondita; e, se potessimo essere certi di una remota origine della tradizione orale, a cui però non ho trovata conferma in nessun documento scritto, si potrebbe forse credere, che essa sia connessa o col sacrifizio del cavallo, che Spartaco immolò agli dei nei campi di Petelia prima di slanciarsi nell'ultima mischia [5]); ovvero — e sarebbe assai più verosimile — ad un'allusione dotta, che avrebbe raffrontate le lave uscite dal grembo della terra agli armati nascosti nel seno del cavallo, che segnò l'eccidio e la rovina di Troia. Certo il nome di Atrio, che si ripete o anticipa in quello di Atrii dato tradizionalmente, se-

---

1) DAUBENY, o. c., pag. 146.

2) JOHNSTON-LAVIS, *The geology of Monte Somma and Vesuvius* in Quaterly Journal of the geological Society, a. 1884, pag. 88.

3) HOLM negli Jahresberichte del Bursian del 1879, p. 319.

4) LOBLEY, *Mount Vesuvius*, London 1889, pag. 82.

5) BONGHI, o. c., pag. 76-9.

condo le carte dell'Istituto topografico militare, alla prima parte della valle, deve essere eco od avanzo di una tradizione assai più remota, e accennerà forse all'anfiteatro raffigurato in quel luogo da Dione Cassio, prima che la nuova cima del Vesuvio sorgesse a limitarne la prospettiva o la vista. Nè vi ha dubbio che ad esso convenisse assai bene, anche nella sua accezione etimologica, il nome di *Atrio*, dopo che la cima della Somma era sprofondata, e dalla base del monte cioè dalla cinta del cratere preistorico, erano cominciate a sgorgare nuovamente lave e fiamme. Ci piace però d'aggiungere che, mentre il nome di 'atrio' ricorre già, come si è visto, durante il secolo XVII nelle descrizioni del Braccini e del Viola, l'epiteto 'del cavallo' non è ad esso apposto prima della fine del secolo XVIII [1]. Il che renderebbe assai attendibile un'anonima e vaga tradizione, che riferisce il Palmieri nella sua Storia del Vesuvio, ma di cui non mi è riuscito fino ad oggi di rintracciare la fonte, che cioè quell'epiteto derivi dalla forma bizzarra che prese la lava, colando in direzione dell'Atrio, in una delle eruzioni che si seguirono nella seconda metà del sec. XVIII.

Lasciando da parte l'origine del nome, egli è chiaro che Strabone non poteva alludere al cratere dell'Atrio del Cavallo, ma soltanto alla cima della Somma; e che, se Spartaco si fosse chiuso in quello, difficilmente sarebbe sfuggito di mano al legato di Roma, il quale l'avrebbe certo schiacciato nella voragine, in cui si era così imprudentemente rinchiuso. La visione diretta dei luoghi, che ebbe fuor di ogni dubbio Strabone, ci vieta d'interpretare in modo così approssimativo i dati descrittivi del suo racconto, i quali anche nella ipotesi più favorevole, fatta dal Daubeny, sarebbero sempre il risultato di una semplice illusione.

---

[1]) Cfr. per il Viola pag. 11, e per il Braccini p. 54, e metti a riscontro colla nomenclatura di 'Atrio del Cavallo' adoperata dal Daubeny (v. sopra, pag. 13) il seguente luogo del Breislak, o. c., pag. 110: « un vallone detto l'atrio del cavallo nella parte occidentale divide il monte di Somma dal Vesuvio. Questa valle semicircolare, residuo dell'antico cratere, riceve tutte quelle lave che si fanno una strada per la parte settentrionale ed orientale del cono ».

Il Beloch si occupò anche lui, com'è naturale, di questo quesito, e considerò i dati storici, ad esso relativi, come assai utili e interessanti a risolvere il problema critico intorno alla forma del Vesuvio nell'antichità. « Noi apprendiamo, egli scrive, che il monte aveva un solo stretto e difficile accesso, che era occupato dalle truppe romane, e che Spartaco e i suoi compagni calarono giù per le pareti dirupate del cratere e piombarono inaspettatamente alle spalle del pretore. Ora l'espressione di Floro, che compendia certamente il racconto di Livio, non lascia alcun dubbio che il cratere esistesse già allora, e che il Vesuvio non abbia aspettato per sorgere l'eruzione del 79 d. Cr. » [1]. E, ampliando questo stesso concetto, scrisse poi nelle giunte e correzioni del 1890: « il disegno, che il Palmieri ha delineato del Vesuvio prima della eruzione del 79, contradice al racconto di Floro intorno alla fuga di Spartaco. L'Atrio del Cavallo, di cui qui si tratta indubbiamente, aveva già allora come oggi soltanto accessi assai stretti e non era punto, come il Palmieri presume, aperto a forma di teatro dalla parte del mare. Anche allora l'Atrio doveva essere terminato verso mezzogiorno dal cono Vesuviano » [2]. Senza rientrare nella prima questione, già definita dianzi, egli è chiaro che l'ipotesi del Beloch non ci lascia punto intendere come avvenisse la fuga di Spartaco e come gli riuscisse di eludere la sorveglianza romana.

Conviene però riconoscere che non è stata più felice l'ipotesi del Palmieri, e che egli non seppe trarre vero partito nemmeno dall'identificazione della pittura Pompeiana col Vesuvio, che intuì per il primo così acutamente. Egli esclude giustamente che le *fauces cavi montis* si riferiscano « agli orli di una caverna in cui sarebbe penetrato Spartaco »; e continua: « a chi ben guarda il monte, anche oggi chiaro apparisce, che Spartaco dalle volte del monte di Somma, con funi di viticci, fe' scendere i suoi sulla spianata, donde gli fu facile girare alle spalle del nemico, che da assalitore si trovò assalito » [3]. Ma chi

---

[1]) Beloch, o. c., pag. 217.

[2]) Beloch, *Ergänzungen und Nachträge*, pag. 469.

[3]) Palmieri, *Notizie degli Scavi*, a. 1880, p. 233-4.

osserva il disegno, da lui apposto a questa illustrazione, non tarda ad accorgersi che egli conduce Spartaco lungo la china orientale del monte Somma, la quale, invece di essere più ripida e scoscesa del pendio occidentale, si presenta allo sguardo più declive di questo, e gira intorno al compiuto circuito del cono attuale; in modo da produrre la più sfavorevole idea dell'impreveggenza del pretore Romano, che avrebbe lasciato senza protezione uno sbocco così aperto e sicuro [1]).

Lasciamo dunque da parte queste interpretazioni, che risultarono tutte quante alla prova arbitrarie o contradittorie, e interroghiamo direttamente l'antica tradizione. La quale in modo più fedele si trova inferita da Plutarco nella vita di Crasso. « Il pretore Clodio, egli narra, mandato da Roma con 3000 soldati assediò i fuggiaschi, ricoverati sul monte, il quale non aveva che una sola, stretta e difficile uscita (μίαν καὶ χαλεπὴν καὶ στενὴν ἄνοδον), mentre in ogni altro lato presentava precipizii scoscesi e dirupi (κρημνοὺς ἀποτόμους καὶ λισσάδας), ed era coltivato di sopra abbondantemente di vigne selvagge (ἄμπελον πολλὴν ἀγρίαν ἐπιπολῆς πεφυκυῖαν). Ma essi tagliarono quelle parti dei tralci, che loro potevano essere utili, e intrecciando di essi scalette fortemente tese ed alte, le adattarono di sopra presso il dirupo fino a giungere al piano, e per loro mezzo discesero tutti sicuramente ad eccezione di un solo. Questi, rimasto di sopra a guardia delle armi, poichè essi furon discesi, mandò giù le armi e dopo di aver calato ogni cosa si salvò da ultimo anche lui » [2]). Floro riproduce, forse sulla scorta di Livio, i tratti principali di questo racconto e scrive: « prima sedes velut beluis mons Vesuvius placuit. Ibi cum obsiderentur a Clodio Glabro, per fauces cavi montis ad imas eius descendere radices et exitu inviso nihil tale opinantis ducis subito impetu castra rapuerunt » [3]).

---

[1]) V. la figura riportata nelle Notizie degli Scavi e la riproduzione che ne fu fatta nella Storia del Vesuvio, per cura dell'impresa Obleight.

[2]) PLUT. *Crass.* c. 9.

[3]) FLOR. 3, 26.

Io non nego che, se noi fossimo privi di ogni altra fonte antica, forse stenteremmo a renderci conto esatto della manovra tentata da Spartaco con sì felice successo. Ma chi abbia presente la forma dell'antico Vesuvio, qual fu riprodotta con sì fedele esattezza nel disegno Pompeiano, non tarda a riconoscere in quel molle declivio, che il monte presenta verso occidente, l'unico e naturale suo sbocco, occupato dal pretore Romano. E, se osserva con più minuziosa cura lo scosceso pendio, che dal lato di sud-est cala quasi a picco sopra Pompei da una parte e Ottaiano dall'altra, scorge che esso è interrotto dalla cima alla base da non meno di sei balze, che rappresentano, secondo che son fissate dall'alto o pure dal basso, i rigonfiamenti o le strozzature successive, accennate da Floro con sì perfetta evidenza per mezzo della pittoresca espressione di *fauces cavi montis*. Ed è appunto di queste balze successive, che intersecano la linea diritta del monte, che profittarono i fuggitivi, adattandovi le loro scale di tralci e di vimini e scendendo a valle, senza che il nemico potesse aver sentore del loro ardito proposito.

CAPO X.

Rappresentazione della Somma nella Fontana di Spina Corona e ulteriore trasformazione a cui si avvia la cima del Vesuvio.

Con questo primo ricordo storico, in cui apparisce il nome del Vesuvio, noi abbiamo esaurito lo studio delle vicende principali, che esso attraversò nel corso dei secoli. Sarebbe stato nostro proposito di indagare ben anche, se questa storia così varia ed interessante abbia trovato alcun riflesso nella leggenda del M. E.; e se alcun dato di questa converga ad illustrare le vicende della sua formazione. Ma difficoltà esterne, che ci auguriamo passaggiere, ci hanno vietato di condurre a termine queste nuove ricerche, da noi stessi cominciate con assai scarsa fiducia nel successo. Ci ritiriamo quindi tranquilli nel porto, donde movemmo arditi a navigare per un mare periglioso; e prima

che il Vesuvio si allontani per sempre, se non dal nostro sguardo, certo dall' orizzonte dei nostri studii, vogliamo ricordare uno degli ultimi riflessi che esso trovò nell'arte plastica napoletana, per passare poi nel dominio esclusivo dei pittori paesisti. Il vicerè di Napoli don Petro di Toledo, che con tanto studio provvide all'abbellimento esteriore della città, fra le molte fontane da lui costruite o rifatte [1]), pose anche mano ad adornare di bianchissimi marmi « la fontana a cavalletto alla casa di Francesco de Palmiere a Santa Caterina della Corona » [2]) presso il seggio di Portanova. E, memore forse del fiero ostacolo che il popolo aveva posto all' istituzione del Santo Uffizio, che non attecchì mai tra di noi, volle addormentare gli animi coll' immagine della Sirena, che in atteggiamento di madre pietosa versa latte dalle sue mammelle sulle cime infocate della Somma e del Vesuvio. Essa poggia i suoi piedi d' uccello in mezzo all' Atrio del Cavallo ed ha deposta la lira, cioè l' arma più potente del suo fascino, presso i piedi del monte; mentre una scritta dall'alto addita tuttora a chi abbia cura di cercarla al di sopra del muro, che la protegge contro le ultime deturpazioni dei monelli, quale fu l' intenzione pietosa che ebbe il plenipotenziario di Carlo V nell' inalzarla in mezzo a quel seggio popolare,

DUM VESVII SIREN
INCENDIA MULCET.

Ma i Napoletani non abboccarono all'amo e il Capaccio respinse sdegnosamente il concetto di questa rappresentazione. « La lira, egli scrisse, significa la concordia, che per quel celeste simulacro se la dipingono propria i Napoletani, in braccio di una Sirena e di sei corde, per l' unione di cinque piazze di Nobili ed una Popolare. Ma non parve a me buona mai l' impresa di Sirena, mai di cosa buona signi-

[1]) B. CAPASSO in Arch. Storico Napolet., vol. XV, pag. 627-9.

[2]) Secondo l'espressione che si legge nella *Platea delle acque* del 1498, riferita dal CONFORTI, *La fontana di Spinacorona*, in Napoli Nobilissima I, pag. 169.

ficatrice, sempre fraudolenta e che inganna; e direi che più tosto è impresa per significare le delitie e i gusti della città, alludendo alla dolce e delitiosa Partenope. Con tutto ciò nel tempo dei suoi Rumori, dopo l'essersi ridotta a stato di quiete, fu fatta questa d'una Sirena che in mezzo a Vesevo acceso fa stillar latte dalle mamme » [1]).

Il Celano pretende « che il monte e la statua sieno antichissimi, fatti nel penultimo ed undecimo incendio, accaduto nell'anno 1139, e forse prima assai; e si congettura dal vedersi il fuoco uscir dai lati e non dalla cima del monte » [2]). Ma basterebbero a chiarire infondati i suoi dubbii, oltre che gli stemmi di Carlo V e della casa di Toledo, anche il motivo e la forma stessa della rappresentazione: il motivo della Sirena che spegne col latte l'incendio di due monti ignivomi e anticipa col suo crudo spagnolismo le forme più lussureggianti dello stile barocco; e la forma esterna della rappresentazione, in cui l'altezza del Vesuvio pareggia oramai quella del monte attiguo. La rappresentazione non è certo interamente conforme al vero. Basti ricordare che un secolo dopo Micco Spadaro, ritraendo la Rivoluzione di Masaniello (1647) in uno storico quadro contemporaneo conservato nel nostro Museo, rappresentava ancora il livello del Vesuvio come di molto inferiore a quello della Somma. Ed è ad ogni modo allegorica anche nelle fiamme, onde è cinta pur la cima del monte Somma. Ma non è priva di valore artistico e merita bene d'esser messa a raffronto colla dipintura che fece il Pighio, intorno alla medesima epoca, del cratere del nostro Vesuvio, anticipando per larghezza di particolari le descrizioni che dovevano dettarne un secolo dopo i nostri patrii scrittori, in occasione dell'incendio del 1631 [3]).

---

[1]) *Delle imprese. Trattato di* GIULIO CESARE CAPACCIO. Napoli 1592, pag. 237.

[2]) CELANO, o. c., IV, pag. 125.

[3]) « Non potui tamen non ipse etiam, cum iuvenis ante annos triginta (cioè nel 1554, v. praef., p. 25) studiorum causa Latium, Campaniam ac Neapolim perlustrarem, propius tantam miraculorum sedem licet praecelsam et adscensu difficilem perscrutari atque diem integrum huic labori impendere. Cum duobus igitur comitibus montem peragravi paene totum atque verticem illius exsuperavi; nec satiari contemplatione potui, cum

Con questo ricordo poniamo termine senz'altro alla nostra indagine. Ma, sul punto di licenziarci da essa, sentiamo il bisogno di ripetere, che la nuova fase eruttiva, in cui è entrato il nostro Vesuvio dal 3 luglio del 1895, tende a trasformare sostanzialmente la fisonomia dei luoghi da noi descritti. Le nuove correnti di lava, che muovono

---

ipsius, tum late patentis circum regionis, insularum ac maris. Exsurgit namque solus in altum e planitie fertilissimorum agrorum... Vulgus agrum atque montem ipsum Summanum, ac oppidum quoque, quod unum monti suppositum est, Summam appellat a summa vini nobilissimi atque optimorum fructuum abundantia... Vertex tamen eius ex omni memoria temporum aetatum historiarumque semper adustis saxis sterilis ac velut flammis depastus manet. In medio verticis [cioè propriamente nella ὑπερβολῇ, v. p. 36 e la figura del Vesuvio anteriore all'incendio del 1631, a pag. 53] vasta patet vorago rotunda, velut ingentis amphitheatri quaedam cavea: craterem vocant a forma, cuius tamen fundus in intima terrae viscera penetrasse constat, cum ignium eruptio per illam olim fieret. Nunc tamen friget, nec quippiam caloris aut fumi videtur emittere. Nam in barathrum illud ipse descendi, quo usque non impediebant praecipitia vel locorum obscuritas. Superius enim crateris labrum non secus ac amphiteatri sedilia [in questa descrizione si trova, come è chiaro, un adattamento dei dati di Dione ad un concetto nuovo, o meglio un' interpretazione alquanto sforzata di essi] declive, terra cineribusque superfusis fertile est: et viret abietibus magnisque arboribus, ubi solis calor penetrat atque caelestibus pluviis irrigatur. Inferiora vero, quae sicuti fauces contrahuntur in maiores angustias, rupium et saxorum fragmina immania, nec non trabes et trunci prolapsarum arborum obstruxerunt. Quae tamen obstaculorum moles ignium materia interiore superante tamquam leves palearum fasciculos fumi flammarumque vis illa praepotens facile exturbat et in coelum evehit. Certum est etiam non solum per craterem, sed prout casus aliquando postulat, alibi quoque vel per ima montis latera sibi viam incendium aperire... Memini me in cacumine circum craterem plura vidisse spiracula calorem continuum exhalantia [questo cenno concorda colla notizia di Bruno, v. pag. 20, e conferma d'altra parte la descrizione che fecero più tardi dell' interno del cratere il Braccini ed il Viola, v. pag. 54-5, della cui fede ebbe torto a dubitare il DE LORENZO, o. c., sulla semplice base della testimonianza di Bruno], vulpium foveis haud absimilia; in quibus cum inferrem manum facile calores emergentes sentiebam, tenues tamen ac sine fumo vel vapore » *Hercules Prodicius seu Principis iuventutis vita et peregrinatio per* STEPHANUM VINANDUM PIGHIUM CAMPENSEM. Antuerpiae 1587, pag. 467-9.

in direzione dell'Atrio del Cavallo, riempiendo la fossa della Vetrana, tendono oramai a travolgere il sovrapposto Osservatorio Vesuviano e a sollevare la linea del monte dei Cantaroni, su cui quello si inalza. E col tempo avverrà forse che il nuovo colle, che occupa il piano dell'Atrio, interrompendo la linea che sépara oggi le due opposte cime, le confonda insieme nell'aspetto di un unico monte e renda visibile all'occhio, un'altra volta, l'immagine ingrandita della forma primitiva del Vesuvio [1]). Se tale è il destino futuro del monte, non sarà inutile aver fissati per sempre i tratti principali della sua storia, ad istruzione di quelli che la continueranno dopo di noi.

---

[1]) L'osservazione era già stata fatta pei tempi suoi dal Breislak, o. c., pag. 108: « l'estremità orientale del monte Somma, che corrisponde al Mauro, è del tutto staccata dal Vesuvio. Siccome però l'eruzione di questo Vulcano fa sì che giornalmente s'ingrandisca la sua base, così a poco a poco s'anderà riempiendo questa valle e la falda del Vesuvio s'unirà con quella del monte Somma al sud-est », e pag. 110: « osservando il continuo inalzamento che succede nel suolo della valle per le lave che sovente vi scorrono e per le materie che vi getta il Vesuvio, si può sicuramente predire, che seguitando l'eruzione del Vulcano, nel corso di alcuni secoli, il monte di Somma ed il Vesuvio formeranno una sola montagna nè più vi comparirà la divisione della valle intermedia ».

POSTILLA — La seconda edizione del Daubeny, v. pag. 40, n. 2, pubblicata a Londra nel 1848, quantunque assai più ampia della prima (di pagg. 830), non contiene nessun nuovo ragguaglio (a p. 214-237) intorno alla forma antica del Vesuvio. A conferma di quanto notammo a riguardo del cratere della Somma (p. 33), non sarà inutile di riferire la seguente osservazione del prof. Franco, in *Bollettino della Soc. geol.*, a. 1899, fasc. 1, pag. 3: « un giorno esaminando un vallone della Somma col Guiscardi e col dott. Lavis, questi ci fece osservare una caverna con scorie, da far supporre una bocca eruttiva alle falde della Somma ».

DIDONE ED ENEA

IN DIPINTI POMPEIANI

MEMORIA

LETTA ALL'ACCADEMIA

DAL SOCIO

ANTONIO SOGLIANO

Una rappresentazione rimasta sino ad ora inesplicata è quella che ci offrono i dipinti pompeiani Helbig n. 253-255, Sogliano n. 119 e *Notizie degli scavi* 1897 p. 32, fig. 4 (= *Mittheilungen des K. D. Arch. Inst., roem. Abtheil.*, XIII p. 26 sg.).

Gli elementi essenziali di questa rappresentazione sono tre figure. Vi si vede seduta una giovine donna, nel costume e con gli attributi di Artemide, dinanzi alla quale sta un giovine, vestito, tranne che in un sol dipinto, in cui ha la clamide, di corto chitone manicato, con alti calzari e armato di doppia lancia o di arco e faretra ovvero di spada, faretra e lancia. Il rapporto che unisce fra loro questi due personaggi è dato da un Eros, il quale si appoggia al ginocchio della figura femminile. È a notare che nel dipinto recentemente tornato a luce [1]) la donna e l' uomo seggono l' una accanto all' altro.

Il Minervini [2]) credette che una rappresentanza siffatta potesse ben riferirsi al mito di Afrodite e Adone. Ma il Brunn [3]), pur confessando

---

[1]) *Notizie degli scavi* cit. e *Mittheilungen* cit.

[2]) *Bull. nap.* n. s. VI p. 171.

[3]) *Bull. Inst.* 1863 p. 96 sg.

d' ignorare il fatto rappresentato, da lui rettamente giudicato un soggetto tutto nuovo, preferì di riconoscere nella figura femminile, anzi che una cacciatrice mortale, la dea stessa del a caccia, segnatamente per la forma della corona, che è dentellata, e però tutta propria di Artemide nella pittura pompeiana.

L' Helbig [1], seguito da me [2], accettando la interpretazione del Brunn circa la figura femminile, relegò la nostra rappresentanza fra gli *unerklärte Bilder aus dem Kreise der Artemis*. Naturalmente da questo dato, ritenuto noto ed indiscutibile, mosse ogni tentativo di spiegazione del soggetto rappresentato. Lo stesso Helbig [3]) manifestò la congettura che la composizione potesse riferirsi ad un motivo tratto da una versione a noi non pervenuta del mito di Atteone, secondo la quale Atteone, che del resto nella poesia alessandrina è dapprima il compagno di caccia più favorito di Artemide e come tale finisce per invaghirsi della dea, sarebbe caduto in disgrazia, non perchè avesse veduta la dea nel bagno, ma per avere osato di farle una dichiarazione di amore. La dichiarazione di amore di Atteone potrebbe essere, secondo l' Helbig, rappresentata nella nostra composizione. Quanto poco plausibile sia tale congettura, ben lo rileva il Dilthey [4]), il quale però non fu più felice nel pensare ad Orione, personaggio prediletto dai poeti alessandrini. Secondo il Dilthey, sarebbe forse rappresentato il momento, in cui Orione, compagno ed innamorato di Artemide, al cospetto della dea stessa si vanta ὡς οὐδὲν τῶν θηρίων φεύξεται αὐτόν. Per la quale scena il dotto tedesco non trova inopportuno l'intervento di Eros, che puntando la saetta contro il petto della dea sembra ricordarle i teneri legami che la uniscono al suo offensore.

A parte la questione della diretta influenza della poesia e dell'arte alessandrina sulla pittura murale, influenza che va intesa oramai in

---

1) *Wandgemälde* p. 71.
2) *Pitt. mur.* p. 30.
3) Op. cit. n. 253.
4) *Bull. Inst.* 1869 p. 151. Cfr. Maass in *Bull.* cit. 1882 p. 156 sgg.

più giusti limiti, non comprendo che cosa nella figura del giovine abbia indotto il Dilthey a riconoscervi quella μεγαλαυχία attribuita ad Orione dallo scoliasta di Nicandro. Nè vedo giustificato l'intervento di Eros, il quale tenendo il dardo puntato contro il petto della dea assai meglio si concilierebbe con la congettura dell'Helbig.

Ma a mettere l'indagine ermeneutica su altra via vengo oggi indotto dallo attento esame del dipinto recentemente scoperto [1]) e del quale si offre qui una nuova riproduzione (tav. I). Il Mau [2]) lascia indeciso, se qui si tratti del medesimo ignoto mito di Artemide, al quale si riferiscono i dipinti sopra citati, ovvero se si sia avuta la intenzione di raffigurare Selene ed Endimione, forse in dipendenza delle rappresentanze di Afrodite e Adone. Che però non vi sia luogo a dubbio di sorta, lo dimostra non solo la figura della cacciatrice, identica così in questo come negli altri dipinti, persino nella corona dentellata (la quale però nel nuovo dipinto cinge non la testa della cacciatrice, ma quella dell'Eros che le si appoggia al ginocchio), ma anche e più il ricorrere dei medesimi elementi essenziali della rappresentazione, cioè la cacciatrice, il giovine cacciatore e l'Eros. Se differenza vi ha, questa è nel momento rappresentato.

Passando ora ad esaminare il nuovo dipinto, vi vediamo i due giovani seduti d'accanto, immersi in un tenero idillio di amore. Di questo, assai più che il giovine, è parte principale la donna, la quale, passando il braccio sinistro dietro il collo del suo diletto e poggiando la mano corrispondente sulla spalla sinistra di lui, con la destra gli carezza graziosamente il mento, quasi a fissarne lo sguardo su di sè e a suscitare in lui la vampa del desiderio. Il giovine rimira quasi estatico la sua compagna; ma a giudicare dalla compostezza del suo atteggiamento si direbbe quell'estasi causata, più che dalla felicità del possesso, dalla maraviglia, di cui è compreso.

Per quanto l'arte ellenistica si sia sforzata di umanizzare sempre più gli dèi, non è possibile attribuire ad una dea, massime ad un'Ar-

---

[1]) *Notizie* cit. p. 32. fig. 4.

[2]) *Mittheilungen* cit. p. 27.

temide, l'atteggiamento provocatore, che la donna ha nel nostro dipinto; e però, se qui non è a parlare di Artemide, non può essere del pari Artemide la cacciatrice degli altri dipinti. In questi il costume del giovine cacciatore è barbarico, mentre nel nostro quadro è prettamente eroico; che però anche in questo sia rappresentato come cacciatore, lo dimostrano la lancia venatoria, con la punta volta in giù, e la faretra, che gli si vedono accanto. Non è poi da lasciare inosservato un certo fare realistico nel trattamento di questa figura.

Assai notevole è la figura di Eros, che in tutti i dipinti si appoggia ai ginocchi della donna; sennonchè, mentre in alcuni degli altri dipinti egli è in atto di puntare il dardo contro il petto della donna, qui cinto la testa della corona dentellata, tenendo l'arco nella sinistra poggiata sul ginocchio della cacciatrice e facendo del suo braccio destro puntello al mento, guarda tranquillamente, con aria sodisfatta, l'azione. La diversità dell'atteggiamento di Eros si spiega naturalmente con la diversità del momento rappresentato.

Ma di somma importanza pel mio assunto è la esatta intelligenza del luogo, dove si svolge l'idillio. Gli amanti seggono sopra un sedile di pietra e sotto una roccia conformata ad arco, in modo che nello sfondo apparisce il cielo. La scena dunque rappresenta un luogo alpestre e precisamente un antro o grotta.

Riassumendo, i motivi artistici, su i quali deve fondarsi la indagine ermeneutica, sono dunque:

1.° L'azione avviene in un antro.

2.° I due giovani erano occupati nella caccia.

3.° Di essi la donna, per la corona che negli altri dipinti ella cinge e che qui Eros porta in capo, si rivela di ceto sovrano.

4.° Nell'idillio di amore la donna prende la iniziativa, l'uomo resta quasi passivo.

5.° L'Eros così in questo come negli altri dipinti si appoggia sempre ai ginocchi della giovane cacciatrice.

Posto in questi termini il problema, la soluzione si trova pronta ed immediata nell'Eneide di Virgilio. Difficilmente in altra rappresentanza si ha una così piena corrispondenza dei motivi artistici coi

motivi poetici, come nella nostra, messa a confronto con lo splendido episodio virgiliano dell'infelice amore di Didone per Enea.

Giunone così dice a Venere [1]:

mecum erit iste labor, nunc qua ratione quod instat
confieri possit paucis, adverte, docebo.
venatum Aeneas unaque miserrima Dido
in nemus ire parant ubi primos crastinus ortus
extulerit Titan radiisque retexerit orbem.
his ego nigrantem commixta grandine nimbum,
dum trepidant alae saltusque indagine cingunt,
desuper infundam et tonitru caelum omne ciebo.
diffugient comites et nocte tegentur opaca;
speluncam Dido dux et Troianus eandem
devenient. adero et, tua si mihi certa voluntas
[conubio iungam stabili propriamque dicabo],
hic hymenaeus erit.

La caccia in fatto ha luogo e [2]

interea magno misceri murmure caelum
incipit, insequitur commixta grandine nimbus,
et Tyrii comites passim et Troiana iuventus
Dardaniusque nepos Veneris diversa per agros
tecta metu petiere; ruunt de montibus amnes.
speluncam Dido dux et Troianus eandem
deveniunt. prima et Tellus et pronuba Juno
dant signum; fulsere ignes et conscius aether
conubis summoque ulularunt vertice nymphae.
ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit. neque enim specie famave movetur
nec iam furtivum Dido meditatur amorem:
coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam.

---

[1] *Aen.* IV, vs. 115-127, ed. Haupt.
[2] IV, vs. 160 sgg.

Trovando tutti i motivi artistici sopra enunciati, la caccia, l'antro, la regina, l'idillio di amore, del quale la donna è parte principalissima, il loro perfetto riscontro nei motivi virgiliani, mi credo autorizzato a riconoscere appunto Didone ed Enea nei due amanti rappresentati nel nostro quadro. E l'esame dei particolari conferma mirabilmente questa interpretazione.

Quello che fino ad ora ha fuorviata la critica degli archeologi, cioè il costume e gli attributi di Artemide dati alla donna, costituisce, nella nuova luce in cui il nostro dipinto è stato posto, un elemento di assoluta conformità al motivo poetico. Virgilio invero ci dice [1]:

virginibus Tyriis mos est gestare pharetram
purpureoque alte suras vincire cothurno.

E, quando descrive i preparativi della caccia, ci fa vedere Didone, la quale [2]:

tandem progreditur . . . .
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo.
cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
aurea purpuream subnectit fibula vestem.

Come regina barbarica, Didone dunque indossa l'abito amazzonico; e però l'artista nel rappresentarla non aveva che a darle il costume e gli attributi dell'amazzone per eccellenza, cioè di Artemide, compresa la corona dentellata, simbolo di sovranità, richiamando così la bella similitudine virgiliana [3]:

qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
exercet Diana choros, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur oreades; illa pharetram
fert umero gradiensque deas supereminet omnis
. . . .
talis erat Dido . . . .

---

[1]) *Aen.* I, vs. 336-337. Cfr. la tav.

[2]) IV, vs. 136-139.

[3]) I, vs. 498-503.

A differenza degli altri dipinti, qui non è Didone che cinge la corona, ma l'Amore, il quale le si appoggia al ginocchio. La finezza di questo scambio non può sfuggire a chi sia pratico dei concetti arguti ed umoristici, dei quali è ricca l'arte ellenistica e la pittura murale campana in ispecie. Negli altri dipinti Didone è la regina dei Tirii, qui ella non è che l'ardente innamorata; ella si è resa a discrezione del potente dominatore dei cuori, qual è Amore. Questi nel momento presente è il re; a lui, che contempla con aria sodisfatta le sue vittime, compete la corona reale.

Caratteristico in tutti i dipinti è l'atteggiamento di Amore, che si appoggia al ginocchio della donna. Siffatto atteggiamento, sin qui non inteso, riesce ora significantissimo, poichè senza dubbio fu suggerito all'artista dal motivo virgiliano, secondo il quale Didone tiene in grembo Amore mutato in Ascanio [1]):

> *ille* (Amore trasformato in Ascanio) . . .
> . . . .
> *reginam petit. Haec oculis, haec pectore toto*
> *haeret et interdum gremio fovet inscia Dido*
> *insidat quantus miserae deus* . . . . . .

Che poi la figura di Amore sia ripetuta dietro la spalla sinistra di Enea, è questo un concetto ovvio nelle scene d'amanti dell'arte ellenistica.

Finalmente a Didone, la quale [2]) *ardet amans, traxitque per ossa furorem,* perfettamente si addice il contegno provocatore, che la donna assume nel nostro dipinto.

Ma la nuova interpretazione da me proposta non altera per nulla le conclusioni, già acquisite alla scienza, intorno al valore ed alla origine di quei tipi e di quelle composizioni pittoriche, che derivanti da originali ellenistici troviamo riprodotti sulle pareti di Pompei.

---

[1]) *Aen.* I, vs. 715-719.

[2]) IV, vs. 101.

Difatti in quanto ai tipi, di nessuna nuova creazione ebbe bisogno l'artista, essendosi egli servito di un ovvio tipo virile eroico e del noto tipo di Artemide, il cui attributo della corona dentellata ricorre in un'ara dipinta di Pompei [1]). Per la composizione poi, fu senza dubbio uno dei comuni gruppi erotici del mondo mitico, quale Afrodite ed Ares o Afrodite e Adone, quello che con leggerissime varianti servì di base al a nostra rappresentanza.

Esaminerò ora da questo nuovo punto di vista gli altri dipinti, dei quali toccherò *summa fastigia rerum*, per dirla con lo stesso Virgilio. Il momento prescelto è diverso; vi è rappresentato l'incontro del duce Troiano con la regina dei Tirii (tav. II). Qui Enea è in pieno costume barbarico, indossando un corto chitone a maniche larghe, con alti stivali e armato di arco, faretra e lancia. Un simile costume barbarico, del quale avanzano le verdi anassiridi, Enea (AENEAS) indossa nel frammento Sogliano n. 602. Notevole è la sua ricca capellatura, che rattenuta da tenia cade inanellata sulla nuca, ricordando il virgiliano [2])

os umerosque deo similis: namque ipsa decoram
caesariem nato genetrix lumenque iuventae
purpureum et laetos oculis adflarat honores.

Con la tranquilla posa del giovine fa contrasto lo stupore della regina, non più *subnixa* [3]), ma quasi sospesa sul sedile. Il gesto della mano alzata, sinora per niente o male inteso, ben rende il motivo virgiliano [4])

opstipuit primo aspectu Sidonia Dido.

L'Amore, che appoggiandosi al ginocchio della donna le punta la

---

[1]) *Bull. Inst.* 1863, p. 98. Cfr. inoltre Helbig, *Wandg.* n. 247 e 1304.

[2]) I vs. 589-591.

[3]) I vs. 506.

[4]) I vs. 613.

freccia contro il petto, obbedisce ai detti della madre, la quale gli comanda [1]:

ut cum te gremio accipiet laetissima Dido
. . . .
. . . .
occultum inspires ignem . . . .

Non va tralasciato un particolare, che pur merita di essere rilevato. Talora addossate al sedile della regina si vedono due lance capovolte; e queste si riscontrano del pari nel citato frammento accanto alla distrutta figura di Didone (DIDO).

Delle figure secondarie che completano la rappresentanza non è difficile trovar la spiegazione. Esse in generale fanno parte di quella *magna caterva*, della quale era circondata la regina dei Tirii al momento del suo incontro col duce Troiano. Quanto alla donna col nimbo azzurro e il *pedum* nella replica Sogliano n. 119, mi accosto alla opinione dello Knapp [2], il quale vi riconosce una ninfa del luogo, ove succede l'azione.

La nuova interpretazione viene opportunamente ad accrescere la scarsa serie dei dipinti murali con soggetti desunti dall'epopea virgiliana. E però acquista sempre più fede la testimonianza di Macrobio [3]:

. . . . . *quod* (Vergilius) *ita elegantius auctore* (Apollonio) *digessit ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero per ora omnium volitet ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextus imitantur effigies hac materia vel maxime in effigiandis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur.*

---

1) I vs. 685 sgg. Cfr. vs. 660.

2) *Bull. Inst.* 1879 p. 109.

3) *Sat.* V, 17, 5 ed. Eyssenhardt.

POSTILLA

Avevo già licenziata per la stampa questa memoria, quando mi venne fatto di leggere il lavoro del ch. Petersen (*Artemis und Hippolytos* in *Mitth.* vol. XIV [1899] p. 91 sgg.), che riconosce Artemide ed Ippolito nelle due figure principali delle nostre rappresentanze. Lasciando ai lettori di decidere da qual parte stia la interpretazione più verosimile, qui mi limito ad osservare che nella concezione euripidea Artemide è la protettrice, non l'amante d'Ippolito; Ἄστεμιν, ᾇ μελόμεσθα, dice Ippolito vs. 60. E però il rapporto che intercede tra il figlio di Teseo e la dea è *assolutamente ideale*, cfr. vs. 70-86, 1391-1393. Verrebbe quindi a mancare ogni base alla rappresentanza più drastica, tav. I: il contegno provocatore della donna non l'assume neppur Fedra, della quale moralmente inferiore riuscirebbe la σεμνή Artemide, secondo la interpretazione del Petersen. Il momento poi, che sinora è più spesso rappresentato (tav. II), nella ipotesi del Petersen sarebbe affatto privo d' interesse, nè a quella interpretazione si può tirare senza un grande sforzo, che appare soprattutto nella sottile distinzione fra il significato del gesto della pretesa Artemide, che si riferirebbe al solo racconto di Ippolito, e la espressione benevola del suo sguardo, che invece si riferirebbe alla persona di lui. Il gesto della donna non è di ripugnanza o di orrore, ma semplicemente di maraviglia, stupore, ammirazione. In quanto poi all' *arco naturale* pensile riconosciuto dal Petersen, osservo che, quantunque lo si possa ritener per tale pel modo come la luce lo illumina dall'alto, tuttavia nel nostro quadro, che è ben lontano dall' essere un' opera

d'arte, esso è appunto l'esponente di un antro o grotta. E antri e grotte vogliono parimente rappresentare gli archi naturali nei monumenti ricordati dal Petersen, per la ragione che un *interno* è sempre difficile ad essere rappresentato, massime per artisti assai mediocri, fra' quali prende posto l'autore della nostra rappresentanza.

A. S.

SUL DIPINTO POMPEIANO

RAPPRESENTANTE IL VESUVIO

OSSERVAZIONI

LETTE ALL'ACCADEMIA

DAL SOCIO

ANTONIO SOGLIANO

11

Il racconto di Ruth, che va a spigolare nei campi di Booz, bene adombra quel contributo che i cultori di una data disciplina sogliono arrecare a discipline affini. E nel caso nostro la Ruth è la dottrina filologica dell'egregio collega Cocchia, che, superata la siepe del fondo vicino, ha raccolte alcune belle e pingui spighe trascurate dal colono, cui la fertilità della terra riesce spesso di grave imbarazzo, non avendo egli terminato un raccolto che già un altro e più abbondante aspetta l'operosa mano di lui. Uscendo di metafora, dico che gli eruditi e i naturalisti e sopra tutti gli studiosi dei monumenti pompeiani devono saper grado al Cocchia per il suo importante contributo alla storia del nostro Vesuvio [1]. È merito del nostro collega, se la felice intuizione del Palmieri, alla quale aderirono il Lenormant e il Fivel, oggi puó dirsi scientificamente dimostrata; è merito di lui l'avere sgombrato dei preconcetti del Nissen e del Beloch il campo della indagine; e finalmente è merito grande di lui l'aver confortata la

[1] *La forma del Vesuvio nelle pitture e descrizioni antiche* in *Atti* dell' Accad. di archeologia, lettere e belle arti, vol. XXI.

identificazione del monte ritratto nel noto dipinto di Pompei [1]) col Vesuvio mediante il prezioso confronto del quadro conservato nel Gabinetto Vesuviano del Duca della Torre [2]). Ma l'ampiezza del tema e la molteplicità delle cose trattate hanno impedito al Cocchia di dare ad alcuni punti della questione quel necessario rilievo, che senza dubbio avrebbe maggiormente contribuito alla verità dell'assunto. Lumeggiare questi punti è lo scopo di queste mie poche osservazioni, le quali non vogliono essere altro che un pubblico testimonio dell'interesse, con cui ho seguito lo studio dell'amato collega.

Assai meglio che sui dipinti precedentemente scoperti [3]), la indagine intorno alla forma del Vesuvio innanzi alla conflagrazione del 79 d. Cr. può fondarsi, a mio avviso, sulla ben nota pittura tornata a luce in Pompei nell'anno medesimo, in cui si commemorava il decimottavo centenario del seppellimento delle città campane. Facendo parte di un larario, essa appartiene alla classe dei dipinti sacri, e però Bacco vi è considerato come Penate. Ma non è la presenza di questo dio che costituisce la nota caratteristica della nostra pittura. È naturale che il dio protettore della Campania abbia il suo culto nel sacrario domestico di un Pompeiano; e come nel nostro, anche in altri dipinti sacri di Pompei ricorre Bacco come Penate. Caratteristica è invece la indicazione del regno di Bacco mediante l'enorme grappolo di uva nera che tutto lo riveste, e che ricorda per la sua grandezza i grappoli della terra promessa; e non meno caratteristica è la connessione di Bacco col monte, che torreggia isolato nel mezzo del dipinto. Se il dio vi è ritratto per esservi adorato come il dispensatore del prezioso dono della vite, il monte, che ad esso è associato, deve essere necessariamente pensato come vinifero per eccellenza. Fra il monte e il dio del dipinto pompeiano deve intercedere lo stesso rapporto di appartenenza, fondato sulla posteriore concezione ellenica di Dioniso come dio della vigna, che tutta la tradizione letteraria stabilisce fra Dioniso e i colli di Nysa, dove fu allevato. Ma nella

[1]) *Notizie degli scavi* 1879 p. 285 segg.: Cocchia, op. cit. p. 47 segg., fig. 7.

[2]) Cocchia, op. cit. p. 53, fig. 8.

[3]) Helbig, *Unters. über die camp. Wandm.* p. 105.

Campania il monte, che domina, come isola, tutta una verde distesa di campi fertili e che fu in tutti i tempi celebrato pel suo buono ed abbondante vino, è il Vesuvio, alle falde del quale è edificata Pompei, dalle cui rovine tornò a luce il dipinto; dunque il Vesuvio e non un qualunque monte deve riconoscersi nel monte associato a Bacco nel sacrario domestico del nostro Pompeiano, che forse fu devoto al dio protettore della sua industria non meno che ai domestici Lari. E si potrebbe affermare che nel dipinto il vero e proprio dio Penate sia il Vesuvio, e che Bacco stia al monte, come l'attributo alla divinità; vale a dire che, come l'attributo è il simbolo della divinità, così Bacco è il simbolo della natura vinifera del Vesuvio. Basterebbe la sola luce del ragionamento per convincere il più scettico della giustezza di questa identificazione. Ma non mancano altre prove, perchè la identificazione proposta diventi un fatto acquisito alla scienza.

Nel IV libro degli epigrammi di Marziale, edito, secondo la cronologia del Friedlaender, nove anni dopo la catastrofe, cioè nel decembre dell'88 d. Cr., ve n' ha uno che, come ben pensa il Cocchia [1]), pare sia stato scritto per illustrare il dipinto pompeiano. L'epigramma consiste, come è noto, in un raffronto tra la fertilità e l'amenità, che ieri allietava il Vesuvio e i luoghi circostanti, e la desolazione dell'oggi:

Hic est pampineis viridis modo Vesbius umbris,
  Presserat hic madidos nobilis uva lacus.
Haec iuga, quam Nysae colles, plus Bacchus amavit,
  Hoc nuper Satyri monte dedere choros.
Haec Veneris sedes, Lacedaemone gratior illi,
  Hic locus Herculeo nomine clarus erat.
Cuncta iacent flammis et tristi mersa favilla,
  Nec Superi vellent hoc licuisse sibi.

Come si vede di leggieri, la stessa connessione, che nel dipinto è fra Bacco e il vinifero Vesuvio, troviamo nell'epigramma del poeta spa-

[1]) Op. cit. p. 51.

gnolo; e quasi ad avvertirci che una tal connessione non debba sorprendere di trovarla in Pompei, il poeta non manca di ricordare la misera città, altra volta *Veneris sedes*. Le *pampineae umbrae* accennano indubitatamente alla coltivazione della vite a festoni sospesi agli olmi; il qual modo di coltivar la vite, come del resto in tutta l'odierna Terra di Lavoro, perdura tuttora sulle pendici del Vesuvio.

A conferire il suggello della evidenza alla identificazione del monte del dipinto col Vesuvio ha grandemente contribuito il collega Cocchia col prezioso termine di confronto da lui trovato nel quadro del Gabinetto Vesuviano del Duca della Torre, nel quale è rappresentato il monte Somma prima dell'incendio Vesuviano del 1631. Mettendo a raffronto le due rappresentazioni, non si può non restare sorpresi della grande somiglianza che presenta nel quadro del Duca della Torre il profilo del Somma con quello del monte, dipinto, sedici secoli innanzi, nel larario pompeiano.

Se dunque il Vesuvio e non un monte qualunque si deve oramai riconoscere nella pittura pompeiana, bisogna ricercar la riprova di tal fatto nella descrizione, che Strabone [1]) fece del Vesuvio al principio dell'era volgare. In altri termini, la descrizione del geografo greco dovrebbe anche convenire al monte ritratto nell'affresco pompeiano. Ma questa corrispondenza manca nella parte essenziale, in quanto che Strabone dice ἐπίπεδος πολὺ μέρος la cima del monte, cioè in gran parte *piana* o *pianeggiante*, mentre nel dipinto essa è in forma di cocuzzolo. Come conciliare queste due testimonianze quasi sincrone? O Strabone mentisce, venendo meno al suo dovere di accurato descrittore dei luoghi, o il monte del dipinto pompeiano non è il Vesuvio. Nè l'una cosa, nè l'altra. Strabone non può aver mentito, egli che visitò la Campania e che certamente non avrebbe potuto attingere ad altra fonte, che alla sua esperienza personale, la descrizione del monte. Nè il monte del dipinto, dopo gli argomenti addotti, può essere altro che il Vesuvio vinifero, come appunto Strabone caratterizza la regione dove questo monte sorge. La conciliazione delle due testimonianze diventa, a parer mio, cosa assai age-

[1]) V pag. 247.

vole, per poco che si conosca il fare degli antichi pittori paesisti in genere, e, nel caso nostro, dei pittori d' immagini sacre. Anche dovendo riprodurre la natura circostante, gli antichi paesisti rimanevano sempre ideali; i loro paesaggi si lasciavano distinguere, non per la fedele riproduzione dell' aspetto dei luoghi, ma per qualche nota caratteristica che li contrassegnasse. Se ciò deve dirsi del paesaggio in genere, *a fortiori* non bisogna aspettarsi una riproduzione del Vesuvio affatto rispondente al vero, quando essa veniva eseguita da un pittore d'immagini sacre. Era questo un genere di rappresentazioni esercitato da una classe speciale di persone, la cui attitudine artistica era assai limitata. Rarissime volte accade d'incontrare nei dipinti lararî di Pompei qualche figura che riveli la mano di un artista nel senso proprio della parola. Inoltre, prevalendo in un dipinto sacro il simbolo alla immagine, si volle nel nostro dipinto rappresentare meno il monte che il dio Penate, datore di vini, e, come tale, porre in speciale rilievo, non la sua cima sterile e cenerognola, quale la descrive Strabone, ma i suoi fianchi ripidi ed ubertosi ed il largo circuito della sua fertile base. Al geografo greco interessava notare la caratteristica, per la quale il Vesuvio si distingueva dagli altri monti, cioè la cima piana, sterile, cenerognola, con le molte concavità cavernose: al pittore pompeiano premeva invece di porre in evidenza la natura essenzialmente vinifera del Vesuvio. Il non distinguere i due diversi punti di vista, da cui mossero le due diverse testimonianze, è stato causa di qualche svista non piccola da parte di uno dei precedenti illustratori del nostro dipinto [1]).

Ma si potrebbe, ed a ragione, osservare che contro la descrizione Straboniana, per quanto riguarda la cima piana del Vesuvio, ed a favore della fedeltà che il pittore pompeiano avrebbe mantenuta nel rappresentare la figura del monte, sta il quadro del Duca della Torre, la cui esecuzione si può presumere che non sia stata affidata a mani egualmente inesperte, quali dovevano esser quelle di un pittore di immagini sacre. Nel quadro del Duca della Torre la cima del Somma è precisamente un cocuzzolo come quella del monte nell' affresco

[1]) Fivel in *Gazette Archéologique* 1880 p. 12.

pompeiano. L'osservazione, in apparenza seria, non toglie nulla alla nostra conclusione. La descrizione, che solo Strabone ci ha lasciato delle bocche di fuoco, le quali si aprivano sulla cima del Somma, fa senza dubbio supporre che egli abbia compiuta l'ascensione del monte. Se ciò si ammetta, bisogna ammettere altresì che egli, asceso il monte, abbia trovata una sommità in gran parte pianeggiante, di cui non c'indica la estensione, ma di cui nota le concavità cavernose; e che, facendo poi la descrizione del monte, abbia particolarmente fermata la sua attenzione su quei due termini quasi correlativi, cioè sommità piana e bocche di fuoco. Ma ciò non impedisce che un dato monte, con la cima pianeggiante, possa offrire, da un certo punto di vista, a chi lo guardi dalle falde, l'aspetto di un monte con la vetta acuminata. E dei varî aspetti che presenta un monte a chi ne percorra le falde resta esempio immortale la descrizione Manzoniana del *Resegone*. Senza dubbio diversi furono i punti di vista del pittore pompeiano e del disegnatore del Duca della Torre. Ma, se per il primo può supporsi una scelta più o meno arbitraria, che celasse la parte pianeggiante della cima, per il secondo deve anche prendersi in considerazione la mutazione avvenuta nella forma del monte per la conflagrazione del 79, in cui rovinando appunto quei margini dell'antico cratere che ne formavano il piano, rimase un sol lato di esso, che visto da Napoli presentava la forma di una cima a punta.

GLI ELEMENTI ITALIOTI
SANNITICI E CAMPANI
NELLA PIÙ ANTICA CIVILTÀ ROMANA

MEMORIA

LETTA ALL'ACCADEMIA

NELLE TORNATE DEL 5 DICEMBRE 1899 E 16 GENNAIO 1900

DAL SOCIO

ETTORE PAIS

SOMMARIO

§ 1. Diversi periodi delle relazioni fra gli Stati greci ed il Lazio. — Relazioni commerciali. — I cereali della Campania e la leggenda romana di Spurio Melio — Il commercio dell' olio; mancanza dell' olivo in Italia secondo Fenestella; diffusione di esso particolarmente per opera di Atene. — La coltivazione della vite ed il mito dell' etrusco Mesenzio. — Le viti aminee. — I sistemi ponderali, monetari ed i metalli preziosi. — L' arte di edificare.

§ 2. Efficacia dei Tarantini, dei Campani e dei Sanniti rispetto agli ordinamenti militari romani. — Confronto fra magistrature romane ed altre di vari Stati della Magna Grecia. — Le leggi delle XII Tavole e le legislazioni della Magna Grecia, segnatamente di Caronda. — Roma ed il Pitagoreismo. — Culti della Magna Grecia introdotti a Roma, Apollo, Cerere, Dite, Diomede, Heracles. — Miti romani che stanno in relazione con questi culti. — L'efficacia di Taranto, di Napoli, della Campania, sulla produzione letteraria e storica dei Romani.

I.

È stato più volte affermato che i popoli posseggono quella storia scritta che si sono meritata; ma tale sentenza non è vera che in parte. Non sempre, infatti, è agevole distinguere quanto delle azioni umane è stato ricordato o trascurato per virtù intrinseca o per vizio di chi le operò. Nè la tradizione pervenuta rappresenta sempre con fedeltà ciò che di più notevole avvenne nel mondo, e talora anzi ci narra

quanto meno ci premerebbe conoscere. Della vita oziosa di qualche imperatore siamo assai più informati che di quella di insigni pensatori o di operosi uomini di Stato. Conosciamo ad esuberanza particolari tramandatici intorno ad eroi più o meno fantastici, come Romolo o Teseo, e non siamo in grado di misurare in tutta la loro efficacia dottrine filosofiche o politiche, che rinnovarono la civiltà e la coscienza umana. Lo stesso vale anche rispetto alla storia più antica del Lazio. Possediamo diffuse leggende, che ci parlano di re e di eroi, le quali a stretto rigore non hanno un contenuto storico e cronologico; e solo di rado, ed in modo affatto frammentario, siamo informati intorno all' origine ed allo sviluppo della civiltà italica ed ai suoi contatti con quella delle stirpi greche. Ciò non ostante, è ormai passato il tempo in cui si giudicava che il popolo romano, così come sino ad un certo punto è detto da alcuni antichi, avesse di sana pianta creato quegli organismi militari, amministrativi, giuridici, che essa ereditò man mano dai vari popoli con cui venne a contatto, i quali l'avevano preceduta nella via della civiltà. Niuno ignora ormai come quel grande complesso di norme civili, di cui siamo reverenti debitori al mondo romano rappresenti una serie di stratificazioni di attività, le quali in ultima analisi fanno capo alle grandi monarchie orientali, con le quali ha principio la storia umana.

Determinare quanto dalla civiltà egizia e babilonese si trapiantò e diffuse sulle coste dell' Asia minore e contribuì poi a formare, o secondo i casi, a trasformare lo spirito greco, costituisce uno dei più vasti e difficili problemi storici. Non mancano elementi per tentarne la soluzione; ed è a sperare che la terra di Egitto, che ogni giorno ci sorprende con nuove scoperte di monumenti incisi e di papiri, possa quandochessia metterci in possesso di qualche fatto che meglio ci aiuti a comprendere le notizie della tradizione letteraria classica. La quale insiste bensì con frequenza su tali rapporti, ma porge dati di tal natura, che non sempre siamo in grado di controllare e quindi di valutare.

Ma non è di ciò che io desidero quì brevemente occuparmi. A me preme soltanto formulare il problema infinitamente più piccolo, ma non men degno di osservazione: quanto quella civiltà ellenica, che si

svolse sulle coste d'Italia, abbia contribuito a modificare od a creare la civiltà romana.

L'efficacia della civiltà greca sulla latina si potrebbe dividere in tre grandi periodi. Primi maestri ai Romani (per prescindere dagli impulsi ricevuti dai Fenici di Utica, di Cartagine e della Sicilia), furono i Greci colonizzatori delle coste dell'Italia Meridionale e della Sicilia. Succedettero loro quelli della Grecia propriamente detta; tennero dietro infine gli Stati ellenizzati, sopratutto Alessandria e Pergamo. Indagare l'intensità di ciascuno di tali rapporti, particolarmente quelli dell'ultimo periodo, equivarrebbe a comporre un libro. Ma non è ciò, lo ripeto, che io mi sono proposto. Poichè fra noi da non pochi si continua a credere che Roma dette ai Greci le sue leggi ed i suoi costumi, mi sia lecito ricordare, ciò che del resto a molti ormai è noto, che senza studiare l'alessandrinismo non si intenderebbero l'arte e la poesia dell'età di Catullo e d'Ovidio ed anche l'applicazione di quelle dottrine meccaniche che resero possibili le colossali costruzioni romane dell'età imperiale.

La civiltà romana, ben lungi dall'assorbire tutti quanti i germi fecondi della scienza ellenica, ne respinse da sè più di uno. Valga a titolo di esempio il superbo disprezzo con cui un erudito romano osservava che i suoi concittadini s'erano ben guardati dall'appropriarsi e dal coltivare i frutti della scienza medica. Se pure v'era stato di quando in quando qualche romano, il quale si fosse illustrato in questo ramo dello scibile, egli veniva considerato, osserva questo scrittore, come un trasfuga del nome nazionale, ed era in certo modo diventato greco [1]. Eppure questa disciplina così tenuta in dispregio aveva create non solo le dottrine della scuola di Ippocrate, ma anche le italiote, ossia quelle di Alcmeone Crotoniata e di Eraclide di Taranto. Essa aveva già prodotto fisiologi ed anatomici numerosi, seguaci dell'indirizzo di Erofilo ed Erasistrato. Anzichè pascersi di vane

[1]) Plin. *n. h.* XXIX, 16 sqq.: « solam nanc artium Graecarum nondum exercet Romana gravitas, in tanto fructu paucissimi Quiritium attigere, et ipsi statim ad Graecos transfugae cet. ».

disquisizioni teoriche o di semplice empirismo, la scienza medica alessandrina si era attenuta al metodo sperimentale e, come è noto, aveva perfino eseguita la vivisezione sul corpo dei delinquenti.

Gli scrittori romani, intenti a rammentare le loro virtù militari ed i loro trionfi politici, solo assai tardi presero a riconoscere ed a celebrare le glorie letterarie dei vinti greci. E, pur concedendo a costoro quella superiorità letteraria ed artistica, che malamente avremo potuto negare, furono sempre restii nel confessare quanto alla Grecia dovessero rispetto alla scienza politica e militare [1]. Che se questa repugnanza si manifestava ancora in quel tempo in cui Ci-

[1]) Mentre in qualche caso CICERONE non è restio a confessare la superiorità della cultura greca sulla latina, v. ad es. *pro Archia* 23; *pro Flacco*, 62; *Tusc.* IV, 4, altrove (a parte il passo *de orat.* I, 197, che rappresenta una delle opinioni degli interlocutori del dialogo), egli manifesta la persuasione della superiorità della cultura romana. Valga come esempio *Tuscul.* l. 1: « sed meum semper iudicium fuit omnia nostros aut invenisse per se sapientius quam Graecos, aut accepta ab illis fecisse meliora, quae quidem digna statuissent in quibus elaborarent. nam mores et instituta vitae resque domesticas ac familiares nos profecto et melius tuemur et lautius, rem vero publicam nostro maiores certe melioribus temperaverunt et institutis et legibus. quid loquar de re militari? in qua cum virtute nostri multum valuerunt, tum plus etiam disciplina cet. ».

Eppure questi è lo stesso CICERONE, che nella medesima opera, *Tusc.* IV, 4, dopo aver affermato che Appio Claudio era Pitagorico, dice: « multa etiam sunt in nostris institutis ducta ab illis, quae praetereo, ne ea, quae repperisse ipsi putamur, aliunde didicisse videamur ». Il vero punto della questione era invece toccato da CICERONE stesso ove, *Tusc.* II, 5, esortava i Latini a trapiantare nel Lazio anche il culto della filosofia: « ut huius quoque generis laudem, iam languenti Greciae eripiant ».

Il contegno di uno scrittore come Orazio, il quale senza reticenze riconosceva che i Latini erano stati inciviliti dai Greci (è appena necessario ricordare il noto passo: « Graecia capta ferum victorem cepit, et artes — Intulit agresti Latio » *ep.* II, 1, 185 sq.), mal si intende ove non si tenga presente che Orazio, per quanto fosse del tutto romano di origine, era nato in un paese che era profondamente imbevuto della civiltà ellenica, cfr. la mia *Storia della Sicilia e della Magna Grecia*, I, p. 591.

cerone, il grande creatore della letteratura latina mondiale, non ignorava ciò che realmente Roma dovesse alla Grecia, ossia quando questa da circa due secoli aveva domato con le arti della civiltà il fiero vincitore, tanto più tal repugnanza fu viva per l'età passata, allorchè Roma a mala pena si degnava gettare uno sguardo alle opere d'arte dei popoli vinti ed alle loro dottrine letterarie e filosofiche; arti e dottrine che essa non era ancora in grado di pienamente apprezzare.

Non ostante questo deliberato contegno, chiare e palesi emergono le traccie dell'efficacia dei vinti sui vincitori. E ciò, si badi bene, non soltanto per l'età relativamente recente, in cui Roma venne a contatto diretto con la Grecia vera e propria, ma anche per quella un poco più lontana, in cui le relazioni dei Latini con l'Ellenismo erano sopratutto avviate con i Greci dell'Italia meridionale e della Sicilia.

L'invasione delle razze sabelliche, che imbarbarì ben presto le coste della Magna Grecia, e si compì proprio verso quei tempi in cui la storiografia italiota cominciava a svolgersi ed a fiorire; l'incremento, che, verso questo medesimo tempo, presero gli Stati della Sicilia, e particolarmente la dorica Siracusa, (a partire dalla battaglia di Imera 480 a. C.), sono le cause per cui a noi riesce meno difficile rintracciare i numerosi contatti politici e letterari, che ci furono tra Roma ed i Sicelioti, anzichè quelli che esisterono con le coste della Magna Grecia. Quali siano stati tali rapporti con la Sicilia ebbi già altrove occasione di indagare, almeno in parte [1]. Le poche pagine seguenti mirerebbero invece a ritrovare quelli che intercedettero fra la Magna Grecia ed il Lazio. Le ragioni testè esposte vietano però che un lavoro siffatto sia compiuto in modo del tutto soddisfacente, degno della nobiltà del tema. Intendo quindi proporre un semplice tentativo di integrazione generale. Tentativo che reputerei quasi inutile, ove esso non potesse invitare altri a ritrovare od a meglio determinare elementi a me sfuggiti o da me semplicemente enunciati.

[1]) Rimando al mio scritto ove discorro degli *Elementi sicelioti nella più antica storia di Roma*, nei miei *Studi storici*, (Pisa, 1893) II, p. 145 sgg.; 314 sgg., del quale la presente memoria, distesa a circa sette anni di distanza, è la continuazione.

A meglio approfondire il nostro soggetto gioverebbe certo esaminare quali correnti commerciali si diffusero lungo le coste del Lazio e con quale intensità si incrociarono. La piena conoscenza della storia dei commerci giova infatti a spiegare quali rapporti politici si siano formati fra vari Stati, ed a determinare quanto delle usanze della lingua e persino delle forme letterarie da un popolo sia passato ad un altro. Certo se a noi, per l'età anteriore alle guerre puniche, o meglio al IV secolo ed alle conquiste della Campania, fosse giunto un testo analogo a quello in cui Catone indica i luoghi d'onde conveniva trarre gli oggetti utili all'agricultura, il nostro soggetto ne sarebbe di molto avvantaggiato. Cales, Minturne, Suessa sono le località nelle quali Catone consigliava di fare incetta di strumenti agrari; Pompei, Nola, Capua, fornivano poi gli oggetti utili all'industria dell'olio; Venafro dava pure le tegole; Nola e Capua vasi di ogni genere; ed in quest'ultima si acquistavano canapi e funi [1]. Vero è che queste varie industrie locali non erano state create tutte nell'età di Catone, ma risalivano a qualche secolo innanzi. È più che probabile che, prima ancora del IV secolo, le stoviglie, i vasi di bronzo di Capua ricordati da Catone venissero inviati nei piani del Lazio, regione che dal lato agrario come da quello dell'industria, rimase sempre tributaria alla Campania. Ma i dati di Catone sull'età più vetusta non varrebbero ad approfondire gran che il nostro problema. I documenti più numerosi ed eloquenti sono infatti in gran parte sepolti nelle viscere della terra. Esistono, per vero dire, vasi sparsi nei musei dell'Italia centrale, che furono rinvendicati a

[1]) CAT. *de agric.* 135: « Calibus et Minturnis cuculliones, ferramenta, falces, palas, ligones, secures, ornamenta, murices, catellas: Venafro palas. Suessae et in Lucanis plostra, treblae albae: Romae dolia, labra: tegulae ex Venafro. aratra in terram validam romanica bona erunt, in terram pullam campanica: iuga romanica optima erunt: vomeris indutilis optimum erit: trapeti Pompeis, Nolae ad Rufri maceriam: claves, clostra Romae: hamae urnae oleariae, urcei aquarii urnae vinariae, alia vasa ahenea Capuae, Nolae: fiscinae campanicae † eame utiles sunt, funes subductarios, spartum omne Capuae: fiscinas romanicas Suessae, Casino optimae erunt Romae ». f. 22; 107; 146; 153 et passim,

varie regioni dell'Italia meridionale, come a luogo di origine. Ma, per quanto è a mia cognizione, manca ancora un lavoro definitivo con il quale si cerchi stabilire quali delle singole città della Magna Grecia inviarono le loro merci nei mercati dell'Etruria del Lazio ed aggiungiamo pure della Liguria, quali rapporti ed interessi vi siano fra queste varie correnti, e così di seguito. È s' intende che un problema siffatto, potrà essere condotto ad una soluzione piena e sicura quando lo Stato, intervenendo negli scavi condotti in ampia scala e con metodo rigorosamente scientifico, esplorerà le varie regioni del Lazio. Numerosissime infatti sono in quell'ampia regione le località, che attendono ancora la mano indagatrice dell'archeologo. E certo l'abbandono in cui giacciono parecchie parti della vasta pianura latina dà motivo di pensare che la suppellettile vasculare tuttora ivi sepolta sia non meno abbondante che nell'Etruria [1]. Per il momento notiamo come la tradizione letteraria sia pressochè muta a questo proposito. È già molto se al commercio dei vasi si accenna con la leggenda del corinzio Demarato, che si trasferì a Tarquinî. Ma altrove ho già avuto occasione di far notare come il contenuto di tal mito ben si comprenda ove lo si metta in rapporto con

[1]) L'egregio studio del PATRONI, *La ceramica antica nell' Italia meridionale*, nel vol. XIX (1898) di questi *Atti*, accresce il desiderio di possedere una storia completa della ceramica greca in Italia. Auguriamoci venga il giorno in cui, senza trascurare gli scavi di Creta a cui nobilmente il governo e le accademie italiane ora attendono, si esplori il suolo classico dell'Etruria, del Lazio e della Magna Grecia, che serbano inesplorati tanti tesori.

Le notevoli ricerche del Brizio, del Ghirardini, del Milani nell'Italia centrale, e quanto ad es. il prof. Mariani ha saputo trovare in una fuggevole esplorazione nel paese dei Volsci e l'illustrazione che egli fra poco farà della necropoli di Aufidena ci esortano a troncare ogni ulteriore indugio ed a incominciare una buona volta ampie e sistematiche ricerche delle cinte di mura ciclopiche, di città elleniche, di città indigene, e delle necropoli, che dovranno darci la chiave per ben intendere le origini storiche della nostra civiltà. Come esempio di quanto vi sia da fare mi sia concesso ricordare le mura di Cercei e di Populonia, che attendono ancora chi, con il corredo degli studi necessari si disponga a studiarle.

i commerci di Corinto a partire dall' VIII e dal VII secolo e con quelli della corinzia Siracusa, sopratutto dopo il 480 a. C. [1]).

La tradizione romana accenna invece con frequenza alla dipendenza agraria del Lazio dall' Etruria e sopratutto dalla Campania. Anzi è notevole come, non ostante gravi errori cronologici già rilevati dagli antichi, essa colga in fondo il vero ove afferma che Cuma e Capua, al tempo delle carestie, che afflissero Roma nel V secolo, le inviarono le desiderate vettovaglie. L'annalistica romana anzi afferma che Roma richiese di grano i Sanniti di Capua poco dopo che questi erano diventati signori del piano Campano e dell' etrusca Vulturno e che ai Romani venne dato un duro e superbo rifiuto. Vero o falso che sia, questo particolare rispecchia mirabilmente le relazioni generalmente ostili, che intercedettero fra Capua e Roma sopratutto dopo l' età di Pirro, ai tempi in cui cominciò a svolgersi l' annalistica latina. Ed è del pari certo che la superiorità dell'agro campano su quello romano obbligò più di una volta gli abitanti del Lazio a fare incetta di granaglie in quella regione di cui avidamente si insignorirono a partire dal IV secolo. Sicchè nelle linee generali il racconto dell' annalistica romana appare degno di fede, sebbene la critica riduca al loro valore i particolari che abbelliscono le leggende di Coriolano e di Spurio Melio [2]).

Rispetto al nostro tema è degno di nota che con tali leggende e con l' importazione di granaglie o di altre derrate a Roma stanno in relazione l' introduzione dei culti plebei di Mercurio e di Cerere. Altrove ho cercato dimostrare come tali culti valgano ad intendere le leggende di Menenio Agrippa, di Coriolano, di Sp. Cassio e di Sp. Melio; come queste abbiano avuto vita in seguito ai rapporti commerciali con

[1]) Con Demarato corinzio sarebbero giunti gli artefici Euchir, Diops, Eugrammos, Plin. *n. h*, XXXV, 152. Euchir, non è che la localizione del mitico Euchir cognato di Dedalo, Plin. *ib.* VII, 205, inventore della pittura. Sul valore di questo mito ho discorso nella mia *cit. mem.* sugli elementi sicelioti etc. p. 156.

[2]) Liv. II 41; IV, 25; IV, 52. Rimando su tutto ciò alla *mem. cit.* ed alla mia *Storia di Roma* I, 1 p. 510 sgg. 2 p. 238.

la Sicilia e con la Magna Grecia. Qui mi sia solo lecito rammentare che l'italica Cerere, grazie alle relazioni con le città della Sicilia e della Magna Grecia, venne identificata a Demeter, e che a colei vennero resi onori secondo il rito ellenico. Ora a tale divinità plebea, che solo assai tardi venne riconosciuta officialmente dallo Stato patricio-plebeo, non furono mai accordate sacerdotesse romane, e tanto meno patricie [1]. Un'epigrafe ci fa ricordo di una di esse, che di nascita era siciliana; e da Cicerone apprendiamo che ancora al suo tempo Velia e Napoli erano le città donde giungevano a Roma le sacerdotesse, che dovevano attendere al culto della greca Cerere, sacerdotesse che in compenso ottenevano la cittadinanza della nuova patria [2]. Che a Napoli del resto il culto di Demeter avesse importanza primaria è noto ed appena occorre rammentarlo [3].

Quanto abbiamo osservato rispetto al grano va pur detto, sebbene in minor misura, per l'olivo e per la vite. Stando all'autorità dello storico Fenestella, ai tempi di Tarquinio Prisco non vi sarebbe stata pianta di olivo in Italia, in Spagna e nell'Africa. Ma è assai dubbio che Plinio, ove ci porge tale notizia, abbia esattamente riferito il testo di quello scrittore, o che, Fenestella ove veramente così si sia espresso, abbia esattamente riprodotta la sua fonte. Non è infatti credibile che, ov'anche l'olivastro fosse del tutto sconosciuto alla penisola italica, non abbiano trasportato con sè la pianta dell'olivo que' coloni achei e dori, che partiti dal Peloponneso, nell'VIII secolo incivilirono tanta parte delle coste del seno ionico. Ma la notizia di Fenestella

[1]) V. *mem. cit.*; cfr. la mia *Storia di Roma* I, 1 cap. IV passim.

[2]) Cic. *pro Balbo* 55; cfr. *CIL.* VI, 2181. L'origine greca del culto di Cerere, non ostante il nome italico della dea, è attestato da tutta l'antichità, v. ad es. Fest. 237 M. s. v.: « Peregrina sacra ». La concessione della cittadinanza alla sacerdotessa straniera è una conseguenza giuridica della cittadinanza concessa alla divinità stessa.

[3]) Stat. *silv.* IV, 8, 50. I titoli napoletani relativi al culto di questa dea v. raccolti apud. Beloch, *Campanien* p. 50. Forse da Demeter era intitolato uno dei tre decumani della città (via Nilo?), v. Beloch *op cit.* p. 70.

può essere invece accolta con maggiore fiducia ove sia intesa con discrezione ed accenni solo alla rarità di questa pianta in Italia verso il 581 a. C. [1]).

È vero che nelle monete più antiche delle città italiote l'olivo figura assai meno della spiga di grano e del grappolo di vite. Io lo noto con sicurezza [2]) sulle monete del secondo periodo di Velia, che risalgono al principio del V secolo. Ma non è credibile che tal pianta mancasse nel culto di Apollo, divinità precipua di tutti gli Italioti, protettrice anzi della stessa colonizzazione greca, a cui, come è noto, il sacro ramo, l' εἰρεσιώνη, si soleva porgere in occasione delle Pianopsie e delle Tar-

[1]) PLIN. *n. h.* XV, 1: « Fenestella vero omnino non fuisse in Italia Hispaniaque aut Africa Tarquinio Prisco regnante ab annis populi Romani CLXXIII (=581 a. C.) ». Quale sia la fonte di Fenestella ignoriamo; ma la sua affermazione è stata giustamente messa in rapporto con quella di ERODOTO, V, 82, secondo il quale la sola Atene avrebbe posseduto alberi di olivo. Ma che nell' Elide da tempo molte antico vi fosse questa pianta e non l' avesse ricevuta da Atene risulterebbe anche da ciò che mentre ad Atene i vincitori ai giuochi venivano coronati con rami di olivo, ad Olimpia si usavano a tal fine quelli di olivastro, PLIN. *n. h.* XV, 19. Sulla patria originaria dell'olivo v. del resto HEHN, *Kulturpflanzen und Hausthiere* VI, ed. p. 101 sgg.; il quale fra l' altro ha messo in rilievo che le parole latine relative all' industria dell' olio come, *amurca*, *orchis*, *trapetum* etc. derivano dal greco; cf. WEISE, *die griech. Woerter im Latein*, (Leipzig, 1882). Il sospetto che il mito da Aristeo accenni alla efficacia dei Fenici sull' introduzione dell' olivo (v. HEHN, *l. c.* p. 111), non ha, credo, fondamento. Il mito di Aristeo è di origine schiettamente greco; e le localizzazioni di esso in Sardegna (ciò ho fatto già osservare nel mio studio *Intorno alla Storia di Olbia*, Sassari 1895) va messo in rapporto con le relazioni che vi furono tra quell' isola e la Sicilia (dove Aristeo sarebbe ritornato) durante i secoli VI-IV a. C.

[2]) Accenno alla moneta edita dal GARRUCCI, *Le monete d'Italia antica*, tav. 118, 38, che a giudicare dallo stile pare si debba attribuire al 500-450; cfr. HEAD, *Historia numorum* p. 74.

Per quanto è a mia cognizione, il ramo di olivo non appare in vasi italioti anteriori al V secolo. Va tenuto poi conto del fatto che in vasi, come in monete, non è sempre facile stabilire se l' artefice abbia voluto indicare foglie di olivo anzichè di alloro.

gelie [1]). Certo l'olio non mancava nella ricca Crotone, a Metaponto, a Sibari, ove l'atletica venne così presto in fiore, al punto da gareggiare con quella di Olimpia [2]). Tuttavia, deve accordarsi qualche importanza alla tradizione che l'olivo dichiarava pianta sacra ad Atene ed alle leggi con cui essa cercava monopolizzare tale commercio. Nè era semplice e vana ciancia la pretesa di Atene, che considerava sue le terre in cui questo sacro albero prosperasse [3]). Non può infatti negarsi che i documenti numismatici, che fanno fede dell'abbondanza dell'olivo nelle terre d'Italia, non oltrepassano il V secolo. Il tempo in cui fu fondata l'attica Turî rappresenta uno dei periodi in cui questa pianta maggiormente si diffuse sulle coste delle Calabrie, della Campania e di quelle Puglie, dove Atene nel IV secolo ebbe frequenti commercî e fondò una colonia, dove infine di tal cultura e di tali rapporti con essa fanno testimonianza anche le monete [4]).

[1]) V. i passi raccolti da A. MOMMSEN, *Feste der Stadt Athen* p. 57; 144; 279.

[2]) Che presso gli antichi Sibariti (prima adunque del 510 a. C.) fiorissero giuochi analoghi agli olimpici ci è espressamente affermato PSEUD-SCYMN. 349 sq.; HERACL. PLAT. apd ATHEN. XII, p. 521 *e*. La stessa notizia però fu attribuita anche ai Crotoniati, v. TIM. apd ATHEN. XII p. 522 *b* (=fr. 82 M.). Di giuochi a Metaponto siamo informati da un raro didramma della prima metà del V secolo (sulla retta interpretazione di esso v. KINCH, nella *Revue Numismatique* II (1898) p. 71 sgg.). In esso però non figura l'olivo ma una canna palustre a cui il dio fluviale Acheloo si appoggia.

[3]) V. ad es. HERODOT. V, 82; cfr. CIC. *d. r. p.* III, 9, 15: « Athenienses iurare etiam publice solebant omnem suam esse terram, quae oleam frugesve ferret ».

[4]) La presenza della civetta e del ramo di olivo in varie città delle Puglie, ad es. Teanum Apulum e Bitonto, v. GARRUCCI, *op. cit.* tav. 112, 5-8, 117, 7 (monete che sono attribuibili in media al 300 a C.) parrebbe doversi mettere in rapporto con l'efficacia di Atene su queste spiagge. Difatti siamo informati di una colonia attica inviata nelle coste italiane dell'Adriatico verso il 324 a. C., *CIA.* II, 2; cfr. la mia *Storia di Sicilia e della Magna Grecia* I, p. 589. E con ciò potrebbe spiegarsi anche il culto di Atene, che si trova a Ruvo, GARRUCCI, *op. cit.* tav. 114, 32. D'altra parte non va poi dimenticato che nella penisola messapica per opera di Taranto si diffuse ampiamente questa pianta, che diventò celebre con il nome di oliva sallentina od oleastella, CAT. *de agricolt.* 6; COLUM. XII, 49. In quanto al-

Checchessia di ciò la notizia di Plinio che nel 249 a. C., vale a dire otto anni prima della fine della prima guerra punica, due libbre di olio di olivo costavano dieci assi, mentre nel 74 a. C. con un asse se ne potevano avere dieci libbre [1]) prova, se pur vi fosse bisogno di dimostrazione, come fosse scarso, o diremmo meglio, peregrino al Lazio il prodotto dell'olivo. Infatti ancora verso la metà del IV secolo, allorchè Roma cominciò a valersi di monete e vi si fissò l'estimazione delle multe, dieci assi rappresentavano il valore di un capo di bestiame ovino e la decima parte del prezzo che si attribuiva ad un bove, vale a dire alla più preziosa unità di valore, da cui appunto come pure dal bestiame ovino, ebbe nome la « pequnia » o moneta [2]). Ora tenendo conto che l'asse di cui parla Plinio per il 249 a. C. stava nel rapporto al più antico di circa 1 a $2\,^1/_2$ si avrà che la somma occorrente a comprare un bue nel IV secolo non sarebbe stata sufficiente a far acquisto di cinquanta libre di olio. In Atene invece, verso il 380 a. C., con la metà di un obolo si potevano avere tre cotile di olio, ossia con poco più di un obolo se ne aveva un chilogrammo. Sicchè esso vi costava quindici volte meno di quello che lo fosse verso lo stesso tempo a Roma [3]).

Si aggiunga poi che il prezzo di dieci assi per due libbre rappresenta un rinvilio, anzichè un rincavo. Da un passo pure di Plinio, che nei nostri testi è tuttora errato, e che a me pare facile emendare confrontandolo con il precedente, risulta che quel prezzo ebbe vigore nel 249 a. C., vale a dire l'anno successivo a quello in cui, grazie alla conquista di Palermo e del trionfo del proconsole L. Cecilio Metello, di tutte le derrate principali, vale a dire di grano, di vino,

l' olio di Turî basti rammentare che era già celebrato da AMFIDE apd. ATHEN. I, 30 *b*; II 67 *b*, vale a dire da un poeta comico ateniese della metà del IV secolo.

[1]) PLIN. *n. h.* XV, 1.

[2]) VARR. *d. l.* L. V, 95; FEST. p. 144 M. s. v. « maximam multam », p. 202. M. s. v. « ovibus »; p. 237 M. s. v. « peculatus »; cfr. PAUL. *ep. Fest.* p. 24 M. s. v. « aestimata poena »; DIONYS X, 50; GELL. *n. A.* XI, 1.

[3]) *CIA.* II, I n. 631; 695; cfr. la discussione di questi dati in A. MOMMSEN, *Feste der Stadt Athen* p. 77.

di fichi secchi, di carni e finalmente d'olio, si fece ampia introduzione nei mercati di Roma ed a prezzi assai bassi [1]). La conquista della Sicilia ebbe adunque una grande importanza rispetto a Roma, sia per le granaglie, come per l'olio. Tuttavia è ovvio pensare che prima ancora di Catone, che di ciò fa esplicita menzione, l'olio di Pompei, di Nola e delle altre regioni della Campania fosse ricercato a Roma. E le anfore panatenee, che a partire dal VI o dal V secolo venivano accuratamente ricercate nei mercati dell'Etruria e del Lazio, giungevano talora piene del prezioso liquore, che alimentava tanto i commerci della ricca Atene quanto quelli della italiota Turî, il cui olio, al pari di quello della penisola sallentina divenne celeberrimo. Tutto fa infatti credere che la pianta dell'olivo sia stata introdotta nel Lazio da quella Campania che lo propagò sino a Venafro. E che ad ogni modo l'olio sia stato importato a Roma sin da età antica dalle regioni dell'Italia meridionale, tende a dimostrare anche il fatto che il simulacro di Saturno, a cui, verso il 348 a. C., fu eretto un tempio sul Foro Romano, veniva riempita d'olio. Ora va osservato che gli antichi espressamente ci attestano che il culto reso a questa divinità era di carattere grecanico e non latino, sebbene la divinità stessa fosse indigena [2]).

[1]) In Plinio, *n. h.* XVIII, 17, si legge: « M. Varro auctor est cum L. Metellus in triumpho plurimos duxit elephantos, assibus singulis farris modios fuisse, item vini congios fici siccae pondo XXX, olei pondo X, carnis pondo XII ». Ora questa notizia è in contraddizione con quanto altrove Plinio, *n. h.* XV, 2 dice, « urbis quidem anno DV Appio Claudio Caeci nepote L. Iunio scos. olei librae duae denis assibus veniere, et mox anno DCLXXX M. Seius L. f. aedilis curulis olei denas libras singulis assibus praestitit populo Romano per totum annum ». Dunque stando a questi due diversi passi nel 250 a. C., l'anno del trionfo di Metello, una libbra di olio sarebbe costata 10 assi; nel 249 due libbre sarebbero pure costate lo stesso prezzo. Ma dacchè Plinio XVIII, 17, dove parla del prezzo del 250, lo cita fra i casi di grande rinvilio, pare più che probabile che il prezzo del 249 fosse quello stesso dul 250 a. C. E poichè il raffronto fra « denis assibus » e « denas libras » rende probabile sia corretto il passo XV, 2, ne verrebbe come conseguenza che si dovrebbe correggere quello XVIII, 17.

[2]) Plin. *n. h.* xv 32: « Veteri quoque oleo usus est ad quaedam genera morbo-

Più antica dell'olivo fu certo la cultura della vite. Ciò, oltre alle monete della Magna Grecia e della Sicilia, provano gli stessi culti romani. Niun dubbio che la leggenda che sa dell'etrusco Mesenzio, il quale voleva imporre ai Romani l'obbligo di dargli il frutto di tutti i vigneti, che si coltivavano sul suolo latino, non abbia alcun valore per testimoniare che la vite fosse ivi coltivata prima dell' VIII secolo a. C. e dell'arrivo dei coloni greci. Ma il contenuto della leggenda prova come la cultura del vino fosse congiunta con le due divinità indigene e patricie di Giove e di Venere, e che la tradizione, che pur sapeva della recente introduzione dell' olivo, riportava alle origini della stessa nazionalità latina l'uso di allevare le viti. L'esame della leggenda sopra accennata indica che essa sorse in seguito alle cerimonie del culto di Giove Laziare, e che si riannoda con i prosperi e celebrati vigneti dei colli Albani. La leggenda mostra che viti furono piantate a Roma prima ancora che vi venisse accolto il culto di Bacco o Dionysos [1]).

Che poi l'introduzione di quest' ultima divinità dalla Magna Grecia e dalla Sicilia abbia esercitata una certa efficacia anche sui culti plebei testimonia chiaramente la triade di Cerere, di Libera e di Liber, che risponde interamente a quella di Demeter di Persephone e di Dionysos, onorata in Sicilia e probabilmente in qualche altra

rum existimaturque et ebori vindicando a carie utile esse. certe simulacrum Saturni Romae intus oleo repletum est ». Che il tempio di Saturno sia stato eretto verso la metà del IV secolo e precisamente ai tempi di L. Furio Camillo e non in età molto anteriori, come affermarono tradizioni assai sospette, apprendiamo dall' annalista Gellio apd. Macrob. I, 8, 2, ove le diverse tradizioni sono riferite ed ove si dice pure che il rito di Saturno era greco. Il che è confermato da Dionisio, I, 34; Fest. p. 322 M. s. v.: « Saturnia »; Plut. *q. Rom.* 11.

[1]) Del mito di Mesenzio e della pretesa di avere il vino dei Rutuli e dei Latini parlava già Catone apud Macrob. III, 5, 10.; cfr. Varr. apud Plin. *n. h.* XIV, 88; Dionys. I, 65; *Fast Praen.* ad d. 23 Apr. (= Veinalia); Fest. p. 226 s. v. « Rustica Veinalia »; Ovid. *fast.* 879; Plut. *q. Rom.*, 45. Cfr. il materiale raccolto dal Mommsen ad *CIL* I² p. 316; 325. Sul culto di Venere, che credo congiunto in origine con quello di Giove e di carattere antico, io non seguo le vedute di questo grande critico. Di ciò dirò le ragioni a suo luogo.

regione della Magna Grecia [1]). Che il vino non sia stato una merce assai abbondante del Lazio prima del IV secolo a. C. ci insegnano inoltre altre circostanze. Vale a dire il fatto che il vino era considerato più una medicina che una bibita usuale, e che perciò poteva intentarsi processo a chi ne facesse uso immoderato. Per la stessa ragione, come è noto, poteva essere condannato a morte la donna che ne bevesse di nascosto ai suoi parenti, i quali con il diritto di baciarla avevano modo, così dicono gli antichi, di constatare se avesse o no sottratto il liquore proibito [2]). Infine la stessa leggenda, secondo cui Mesenzio avrebbe preteso tutto il frutto dei vigneti latini, starebbe ad indicare il carattere prezioso di tal merce ed a dimostrare che i Latini, prima ancora dei vicini Etruschi, avrebbero preso a coltivare una pianta, la quale nel loro suolo piú meridionale meglio attecchiva che nelle terre o men calde o alquanto paludose poste a nord del Tevere [3]). Sarebbe del resto affatto inu-

[1]) I rapporti tra la triade siciliana e la latina ho già rilevati nella mia memoria citata: *Gli elementi sicelioti* ecc. p. 166.

[2]) Son fatti noti, basti rimandare a POLYB. VI, 2, 3, ed a PLINIO XIV, 89 sqq. Il divieto di ber vino figura anche nelle leggi di Locri, AEL *v. h.* II, 37. Anzi da ALCIMO SICULO apd. ATHEN, X, p. 441 *a.*, si ricava che legge siffatta vigeva tanto a Crotone quanto nell'altre città greche d' Italia.

[3]) Rispetto all' uso assai antico della vite e del vino fra gli Etruschi ed i Latini è caratteristico il fatto che il « templum » veniva indicato con la parola « vinea », come si può ricavare dalla leggenda di Atto Navio, v. la mia *Storia di Roma* I, p. 315 sg. A coloro che credono sul serio che codesta divisione della vigna con il cardine ed il decumano rappresenti una dottrina propria agli Etruschi, come farebbe pensare anche la leggenda di Atto Navio, non è inopportuno ricordare come anche oggi nei paesi originari alle vite, come la Colchide, l'Armenia etc. la vigna sia appunto coltivata e ordinata in tal modo. V. gli autori citati dall'HEHN, *op. cit.* p. 64.

È notevole anche il fatto che la « vitis » era il simbolo del comando di cui era investito il centurione. Sarebbe interessante stabilire se sia simbolo della « vitis » quel « pedum » ricurvo che ha la statuetta arcaica trovata ad Isola di Fano illustrata dal MILANI, *Not. d. Scavi* 1884 p. 270; *Museo topogr. d. Etruria*, il quale, se a ragione non so, in tale statua vede rappresentato il dio Vertunno.

tile insistere sulla circostanza che assai tardi i Romani cominciarono a piantare le viti, perchè ciò è esplicitamente attestato dagli antichi [1]). I quali notavano esser questa la ragione per cui nei più vetusti sacrificii, che si attribuivano all'età regia, non si facesse uso di vino bensì solo di latte [2]).

La grande coltivazione della vite e del vino, che i Romani estesero poi nell'Europa occidentale e settentrionale, ebbe del resto principio dopo la conquista della Campania. Solo allora essi vennero in possesso dei vigneti di Massico, di Cecubo e di quelle viti aminee del campo Falerno o di Salerno, che, stando ad una notizia che fa capo ad Aristotele, sarebbero state importate dai Tessali [3]).

[1]) PLIN. *n. h.* XVIII, 24: « apud Romanos multo serior vitium cultura esse coepit ».

[2]) PLIN. *n. h.* XIV, 88; cf. HEHN, *op. cit.* p. 65.

[3]) ARISTOT. apud PHILARG. ad *Verg. georg.* II, 97. Le viti aminee vennero con il tempo piantate in varie parti dell'Italia meridionale, ad es. a Napoli, GALENO, *meth. med.* XII, 4, nella Peucezia, v. HESYCH. s. v. Ἀμιναῖοι, presso Sorrento ed il Vesuvio, PLIN. *n. h.* XIV 21 sq.; nella Calabria, v. ad es. *CIL.* X 114. Ma dove originariamente siano giunti codesti Tessali non è più agevole stabilire, poichè nel passo di MACROBIO, III, 20, 6: « nam Aminaei fuerunt ubi nunc Salernum est » in luogo di « Salernum » testimoniato dal Pontano, il codice Salisburgense ha: « Falernum ». La lezione « Falernum » è accettata ad es. dall'Eyssenhart, ossia dal più recente editore di Macrobio, mentre il ROSE, *Arist. q. fereb. libr. fragment.* n. 495 p. 313, preferisce la lezione « Salernum ». A favore di quest'ipotesi il ROSE riporta il passo di PLINIO *n. h.* III, 70, dal quale si ricava che nell'agro dei Picentini, presso il Silaro, vi era il tempio di Giunone Argiva fondato dallo stesso Giasone. Basandomi su questo passo anch'io ho sospettato che a Vietri presso Salerno, ove secondo Strabone vi era stata l'antica città etrusca di Marcina, andasse collocata tale sede degli Aminei a cui il Garrucci attribuì la moneta incusa con la leggenda 'Αμι che il DE PETRA, *Arch. stor. p. l. prov. nap.* IV, p. 179, aveva interpretata As(ia) (Su ciò v. la mia *Storia d. M. Grecia* I p. 246; 528 sqq.) Sino a nuovi elementi di fatto questa questione non può considerarsi, a parer mio, ancora risolta. Rispetto alle monete degli Aminei il mio illustre amico e collega De Petra mi autorizza dichiarare che egli reputa che sia federale. Per un lato ammette la leggenda 'Αμι... che egli al pari del Garrucci attribuisce ora agli Aminei. Ma in alcuni esemplari

Non mi propongo tratteggiare le vicende dell' industria del vino nella Campania e nelle altre regioni della penisola dopo il IV secolo. Rispetto a questa parte della civiltà materiale degli antichi mi sia solo lecito osservare che l' antichità e l' intensità delle relazioni commerciali fra la Campania e Roma ci sono rivelate dalla unità di misura lineare, adoperata in ambedue queste regioni. Gli studi metrologici del Nissen, confermati dal Mau, dal Dorpfeld, dal Richter, c' insegnano che, sino all'età di Silla, a Pompei ebbe vigore quel piede di 0,278, che nel Lazio si trova ad Ardea, a Lanuvio, a Ferentino, ad Anagni, forse nella stessa Roma, e che precedette l' introduzione

nel rovescio egli propenderebbe a leggere 'Ασι... Sicchè tale moneta farebbe pensare ad un' alleanza fra gli Aminei e quelli dell' ignota Asia od Isia o Tisia.

Se non che la menzione di una città « Asia » non è testimoniata da nessuno autore. Nel passo di Stefano Bizantino s. v. Τισία ὡς 'Ασία πόλις 'Ιταλίας non si dice infatti, come generalmente si interpreta, che in Italia ci fosse una città detta Tisia ed un' altra detta Asia. Questo autore invece, secondo il suo noto costume, osserva che Tisia aveva la medesima desinenza di 'Ασία. In Diodoro, XXXVII, 2, 13, ed in Appiano *b. Hann*, 44, invece di Asia si legge 'Ισία o Τισία. Sicchè è necessario concludere che le monete note al De Petra hanno un errore di conio, sicchè in luogo di M (=μ) porgono un M (=σ acheo), oppure che tale monete rivelano l' esistenza di una confederazione, come il De Petra pensa, fra gli Aminei ed un' altra città.

Ma la città di Asia, come ho già detto, non è per nulla testimoniata da' testi. E dovrebbe pensarsi ad un' altra di cui a noi sarebbe ignota anche la forma, e di cui conosceremo solo le prime lettere del nome ('Ασι... potrebbe a titolo di esempio far pensare ad una per noi ignota città di 'Ασίνη omonima a quelle del Peloponneso e di altre regioni). Di queste due ipotesi io dubito che la prima sia migliore, e che la città di 'Ασι.. non si fondi su elementi molto sicuri.

Ove poi cogliesse nel vero l' ipotesi dell' illustre mio amico De Petra rispetto al lato topografico non si verrebbe a nessuna conclusione, poichè ove anche codesti Asi... si trovassero nel Bruzzio e si dovessero fondere con quelli di Isia e di Tisia, non sarebbe escluso che gli Aminei si trovassero nelle regioni del Sibari. Anzi a favore di quell' eventuale ipotesi si potrebbero citare le monete incuse al pari delle nostre, di tipo acheo, che rivelano la federazione fra quelle di Siris sul golfo Jonico e quelle di Pyxous o Buxentum sul mare Tirreno, v. Garucci *op. cit.* tav. 108. 1-3.

del piede attico-romano di 296 mm. Nella Città Eterna tal piede parrebbe essere stato introdotto non prima della fine del V secolo o del principio del IV secolo a. C. Oppure, stando a dati della tradizione nazionale, esso vi fu accolto non prima del 451 a. C., al tempo del decemvirato, quando i Romani avrebbero avuto i primi contatti diretti con l'Attica. Per conto mio sarei pur disposto a credere che il piede attico-romano, che solo nel IV secolo pare accettato da Taranto, sia stato accolto a Roma in tempi non anteriori alla fondazione dell'attica Turî (446 a. C.), e propenderei anzi ad accogliere un termine ancora più recente [1]. Ma su ciò potranno darci ulteriori informazioni le osservazioni metrologiche sui monumenti della Sicilia, della Magna Grecia e del Lazio, che sono ancora in gran parte inesplorati, o che sotto questo punto di vista non sono stati ancora oggetto di esame compiuto. Certo vi fu un periodo in cui la Sicilia rispetto alla misura di capacità riuscì a soppiantarsi alla Magna Grecia. Ciò provano, come è noto, le espressioni: « medimno siciliano », « sicilicus » ecc. [2]).

Rispetto alle monete, l'efficacia della Magna Grecia e della Sicilia è stata le mille volte osservata. Non voglio discutere, perchè è estraneo al mio soggetto, l'origine prima del sistema monetario romano ed i suoi rapporti con quelli della Sicilia e di Cartagine. Ma se Roma a partire da' tempi di poco anteriori alla prima guerra punica, sentì la necessità di seguire quel sistema ponderale che la potenza commerciale di Atene aveva fatto generalmente accettare, è tuttavia manifesto che rispetto ai tipi ed all'arte continuò a sentire l'efficacia diretta della Campania. Non solo durante il IV secolo, ma

[1]) V. l'eccellente articolo del RICHTER, nell'*Hermes* XXII (1887) p. 17 sgg. Le teorie del DORPFELD v. nelle *athen. Mittheilungen* IX (1884) p. 198 sgg.; cfr. nell'*Hermes*, *vol. cit.* p. 79-85.

[2]) È lecito sperare che i risultati delle osservazioni fatte su questo argomento vengano quando che sia pubblicate dal KOLDEWEY e dal PUCHSTEIN, ossia dagli autori della recente opera: *Die griech. Tempel in Unteritalien u. Sicilien*, (Berlin 1895), che di simile quistione non hanno finora potuto o voluto discutere.

sino a' tempi di Catone, ed anche dopo, i tipi delle città italiote fornirono occasione di imitazione alle officine romane. Non intendo rilevare i noti rapporti fra alcune serie di monete campane e romane. Mi limito ad accennare ai tipi dei più antichi quadrilateri romani (siano pure essi in parte del principio del III anzichè del IV) ed anzi a quelli dello stesso « aes grave », che rivelano contatti con la Sicilia oppure con Turî, Cotrone, Reggio [1]). Accenno poi in modo tutto particolare a quella moneta d'argento romana con la greca leggenda Ῥωμαίων, che se non fu proprio battuta poco dopo il 326 a. C., come qualche dotto sostiene, accenna chiaramente a rapporti con Napoli e che forse a Napoli o da artisti napoletani fu formata [2]). Quella moneta dimostra che Roma cominciò ad affacciarsi nel mondo greco come città ellenica e giustifica l'epiteto di πόλις Ἑλληνίς, che le veniva dato da scrittori greci della metà del secolo IV. Essa, al pari di varie

[1]) Che le monete romane anche di età tarda siano state talora imitate da quelle molto più antiche delle città italiote provano ad es. i nummi di M. Porcio Catone, nipote di Catone il vecchio, battuti verso il 101 a. C., i quali, come è stato osservato, ricordano i tipi di Terina, v. Babelon, *monn. d. l. rép. rom.* II p. 371. Così le monete di Valerio Aciscolo, con il tipo di Europa sul toro, v. Babelon *op. cit.* II p. 519, si spiegano solo ove si pensi da un lato alla parte che i Valeri avevano nei culti dei ludi secolari, dall'altro alla circostanza che codesti ludi giungevano da Taranto.

Rispetto alla dipendenza della più antica moneta romana dai tipi delle città della Magna Grecia mi basti ricordare quegli esemplari di « aes grave », che come quello pubblicato dal Garrucci, *op. cit.* p. 39; tav. 70 n. 2, trovato in Calabria presso Nicotera pare imitare i tipi di Reggio. Per altri punti di contatto tra la monetazione romana e quella italiota rimando alla egregia memoria del Milani, *Aes rude signatum e grave*, (Milano 1891). Altri esempi relativi a rapporti fra la monetazione siceliota e quella dell'Italia centrale ho raccolti nella mia memoria cit.: *Gli elementi sicelioti* p. 348. Così varrebbe la pena di conoscere l'origine del quadrante che si attribuisce a Tibur, Garrucci, *op. cit.* tav. 45, 4.

Simili argomenti meriterebbero una speciale memoria. E speriamo che ad essa attenda il futuro storico della moneta antica italiana. Un' opera simile, non ostante le egregie ricerche del Cavedoni, del Borghesi, dell'Avellino, del Garrucci, del De Petra, del Milani ed anche del Mommsen, resta sempre a fare.

[2]) V. Babelon, *op. cit.* I p. 15.

altre monete nazionali, fa intendere che città greche, come Napoli, Velia, fornirono i tipi e gli artefici dei più antichi nummi romani così belli talora nei primi loro periodi da sembrare in qualche caso fattura di Italioti. E con tali fatti sta pure in relazione la circostanza che la zecca locale di Napoli e sopratutto quella di Pesto durarono tanto tempo, sicchè quella di Pesto sopravvisse anzi per un poco all'estinzione delle rimanenti officine municipali d'Italia [1]).

In conformità a questi dati stanno le notizie relative all'introduzione a Roma di metalli preziosi. Che in qualche regione d'Italia nei tempi più antichi, l'oro sia stato trovato qua e là è credibile [2]). Certo le « aurifodinae » della Valle Aosta e della Sesia furono usufruite dai Galli e poi dai Romani. Ma ognuno sa che d'oro e di argento non vi fu mai soverchia abbondanza nella Penisola, e che con ciò si spiega il fatto che il metallo che fra le popolazioni d'Italia e di Sicilia valse esclusivamente, o quasi, a rappresentare le transazioni commerciali fu il rame, di cui così abbondante quantità si trovava nelle miniere dell'Etruria, per cui gli Italioti si avvantaggiarono con i loro commerci con gli Etruschi da un lato, con i Milesi e l'Attica dall'altro [3]). Possiamo quindi omettere di discutere le notizie

[1]) MOMMSEN ad *CIL.* X p. 53.

[2]) Rispetto alle auree miniere degli Ictimuli v. il materiale raccolto dal MOMMSEN ad *CIL.* V p. 715, ove va aggiunto PLIN. III, 138. (Intorno alla topografia v. GIAMBELLI negli *Atti dei Lincei* 1899 p. 252 sgg.) Quanto alle antiche miniere d'oro di Ischia, (che sarebbero state scavate dai Calcidesi, v. STRAB. V p. 247 C.,) io ho di già esposto altrove il sospetto che in luogo di χρυσεῖα vada letto χαλκεῖα. Se poi il nome di « Aenaria » stia in rapporto con miniere di rame o se invece dalla falsa etimologia del nome si ricavò che vi fossero esistite tali miniere (così come si ricavò il mito di Enea che vi si sarebbe soffermato e la storiella analoga delle scimmie trasformate in uomini, che ebbe vita dall'altro nome di Pithecusae dato all'isola stessa, v. LYCOPHR 688; OVID. *met.* XIV, 90; cfr. PLIN. *n. h.* III 82) tralascio qui di discutere. Fra le varie ipotesi, che si potrebbero formulare, vi sarebbe al caso anche quella che Aenaria o Pithecussae, ossia Ischia, fosse uno dei centri del commercio del rame. V. ad es. quanto DIODORO, V. 13, dice sul ferro importato nella vicina Pozzuoli dall'Elba. Ma su tutto ciò non è davvero il caso d'insistere.

[3]) DIONYS. I, 22. La notizia è davvero raccomandabile a quei non pochi studiosi

di Dionisio di Alicanasso, secondo il quale i Siculi, abbandonando il Lazio, recarono con sè tesori di oro e di argento, che portarono in Sicilia. Lasciamo ben volentieri che queste e altre peregrine informazioni dello stesso genere formino la delizia di quei pochi eruditi italiani, che di recente hanno preso di nuovo ad illustrare le gesta dei Siculi e dei Pelasgi, che la tradizione presenta come i più antichi abitatori della Penisola. Così non credo sia il caso di confutare le notizie sull'oro che le donne romane avrebbero concesso ai loro padri e mariti per riscattarsi verso il 389 a. C. dai Galli. Altre vetuste notizie ci informano infatti che le mille libbre d'oro, se tante realmente ai Galli furono consegnate, o erano estranee a Roma e si riferivano ad altra città greca, o ai Romani vennero date in imprestito da Stati ellenici [1]).

Al caso nostro giova piuttosto osservare che, al tempo delle guerre sannitiche e dell'alleanza con l'opulenta Capua, a Roma cominciarono a fluire abbondanti ricchezze. Gli stessi Romani dichiaravano che solo nell'età delle ultime guerre sannitiche e sabine di Curio Dentato essi cominciarono a diventare ricchi. Notizia che ben s' intende, al pari di quella sulle ricche armature delle legioni sabelliche, ove si pensi ai rapporti di questi popoli con le città greche della Campania e del Golfo Tarantino [2]). Solo dopo la liberazione di Turî, avve-

italiani, i quali sulla base di Dionisio o di simili autorità, proprio in questi giorni vanno rimettendo in onore tutte le antiche favole delle origini sicule, pelasgiche, e dimostrano così un conoscere, o quel che è peggio, non di aver compreso i risultati degli studi più sicuri ed accurati della critica nostrale e forestiera.

[1]) Rimando su ciò alla minuta trattazione che ho fatto nella mia *Storia di Roma* I, 2 p. 28 sgg.; 57 ; 80 sgg.

[2]) Fab. Pict. apud Strab. V p. 228 C. = fr. 20 P. « Ῥωμαίους αἰσθέσθαι τοῦ πλότου τότε πρῶτον ὅτε τοῦ ἔθνους τούτου κατέστησαν κύριοι ». Cfr. Plut. *Cat. Maior*. 2. Sulle legioni sannitiche v. Liv. IX, 40; X, 38 sq. Cfr. i passi da me citati nella mia *Storia di Roma* I, 2 p. 465 n. 1; sulle vittorie di M'. Curio; v. *ib.* alle pp. citate nell' indice p. XLV i luoghi, dove discuto sulla maggiore o minore identità delle espressioni « Sabini » e « Sannites ». La grande differenza fra lo scarso uso di suppellettile e di armi preziose fra i Romani ed il lusso dei Campani è chiaramente espressa

nuta verso il 286 a. C., si parla di una corona di oro che dai Greci di quella città fu donata ad un Elio, tribuno della plebe romana. E, seppure vi fu qualche caso analogo ed anteriore, certo non si riferisce ad età molto più vetusta [1]). Verso i tempi di Pirro e della conquista di Turî e di Crotone i Romani cominciarono a contravenire a quelle rigide leggi suntuarie, che imponevano un limitatissimo uso di vasellame d'argento, sicchè al console Cornelio Rufino toccò di essere cacciato dal Senato [2]). Nè è infine fuor di luogo rammentare che in questa stessa età, vale a dire al tempo in cui la resistenza dei Sanniti verso Roma cominciò ad essere men valida, e proprio negli anni anteriori all'arrivo di Pirro, giunsero a Roma parecchi costumi delle città italiote, come la raffinatezza delle vesti seriche, l'uso di dar la palma ai vincitori del Circo [3]). E senza dubbio a questa età mede-

nel racconto di Livio, IX, 40, ad a. 310, a proposito dell'uso diverso che i due popoli fecero del bottino sannitico.

[1]) Plin. *n. h.* XXXIV, 32. Un altro esempio è riferito da Plinio, *n. h.* XXXIII, 38, a proposito del console L. Cornelio Lentulo, che con due corone d'oro di cinque libre premiò Servio Cornelio Merenda « Samnitium oppido capto ». Senonchè piuttosto che al console L. Cornelio Lentulo del 327, che la tradizione ci presenta come inattivo, Liv. VII, 22, pare sia il caso di pensare all'omonimo console del 275 a. C. il quale, stando agli Atti trionfali capitolini, trionfò appunto sui Sanniti e sui Lucani. L'annalista Cornelio Pisone, apud Plin. *l. c.* parlava, è vero, di una corona d'oro donata dal dittatore Postumio Albino dopo la battaglia del lago Regillo, ma ciò appartiene alla leggenda. Invece è pienamente acccettabile quel che Plinio, *n. h.* XXXIII, 11, dice sulla corona d'oro etrusca, che si teneva sospesa sul capo del trionfatore romano ancora al tempo in cui a Roma si usavano anelli di ferro e quelli di oro si concedevano provvisoriamente agli ambasciatori. E poichè da Plinio, *ib.* e sqq. si apprende che solo all'età di Mario si cominciò ad usare anelli d'oro dai magistrati, è chiaro che va respinto fra gli ornamenti della retorica annalistica quanto si dice sugli anelli d'oro deposti a Roma dopo il disastro di Caudio, v. Liv. IX, 7, 9: « anuli aurei positi ». Cfr. la mia *Storia di Roma* I, 2 p. 511 n; 565 n.

[2]) Dionys. XX fr. 13; Val. Max. II, 9, 4; Plut. *Syll.* 1. Cfr. Cic. *de orat.* II, 268.

[3]) Liv. X, 47: « eodem anno (cioè il 293 a. C.) coronati primum ab res bello bene gestas ludos Romanos spectarunt, palmaeque tum primum translato e Graecia

sima va riferita la notizia di Tacito, che da Turì i Romani tolsero l'uso dei cavalli per i giuochi del Circo [1]).

Io sono ben lungi dal pensare di avere esaurito l'elenco di codesti rapporti del Lazio con la Magna Grecia e con la Campania. Io credo anzi che spigolando fra gli antichi autori molti altri elementi si ritroverebbero, che a me sono sfuggiti. Qui mi sia concesso ricordare come all'età di Pirro umili fossero le case o meglio le capanne romane. Sino a quel tempo, per dichiarazione di Cornelio Nepote, esse erano coperte di « scandula » [2]). E non è casuale che le tre maniere di edificare più in uso a Roma si dicessero: « greca, sicula e campana » [3]).

more victoribus datae ». Ho discusso altrove il valore di tale notizia (v. la mia *Storia di Roma* I, 2 p. 596 n. 2). Qui rilevo di nuovo come verso gli stessi anni, stando alla fonte di Lido, *de mens.* I, 19; *de mag.* I, 7, i Romani introducendo le vesti dei magistrati, ossia il vestito ornato di porpora, avrebbero imitato Agatocle di Siracusa.

[1]) Tac. *ann.* XIV, 21: « a Tuscis accitos histriones, a Thuriis equorum certamina ». Anche Napoli, sebbene la tradizione taccia su questo punto o non porga una notizia esplicita, deve aver esercitata una certa influenza accanto a Turì ed a Taranto. Per l'età imperiale ciò è già stato sospettato più volte, v. Civitelli, *I nuovi frammenti di epigrafi greche relative ai ludi augustali di Napoli*, in questi *Atti* 1894 p. 53 estr. E l'efficacia napoletana, se vi fu, dovrebbe datare dalla fine del IV secolo a. C. o per lo meno dal principio del III.

[2]) Cornel. Nep. apud Plin. *n. h.* XVI, 36: « scandula contectam fuisse Romam ad Pyrrhi usque bellum annis CCCCLXX Cornelius Nepos auctor est ». L'anno 470 di Roma, secondo Cornelio Nepote, risponde al 282 a. C. perchè Cornelio fissa all' Olimpiade VII, 2, la fondazione di Roma (cfr. Sol. I, 27). Questa notizia, come ho fatto valere altrove, mostra come sia fantastica la notizia diodorea sulle tegole distribuite dallo Stato dopo la partenza dei Galli e conviene ad una città che nelle vicinanze o nel suo stesso seno aveva molti boschi. E ciò è realmente riferito dalla tradizione.

[3]) Plin. XVI, 225: « firmissima in rectum abies, eadem valvarum paginis et ad quaecumque libeat intestina opera aptissima sive Graeco, sive Campano, sive Siculo fabricae artis genere spectabilis cet ».

Ma anzichè insistere oltre sui rapporti d' indole commerciale od attinenti alla civiltà materiale preferisco enumerare quelli attinenti alla politica ed alla religione [1]).

[1]) Chi volesse attendere ad una simile ricerca dovrebbe sopratutto valersi dello studio della derivazione di parole latine da quelle della lingua greca, come ha fatto ad es. il Weise nel suo studio edito nel *rhein. Museum* XXXVIII (1883) p. 540 sgg. e più ampiamente poi nell' eccellente libro già citato: *die griech. Woerter im Latein.*

Cosi si potrebbe volendo indagare quante furono le usanze relative al vitto, al vestire etc. che giunsero dalla Sicilia e dalla Magna Grecia, come ad es. il costume di radersi la barba (v. Varr. *d. 2. 2.* II, 11, 10) quello di cibarsi alla maniera greca e sopratutto di ghiottornie siciliane ed italiote (ad es. rispetto all' ὄψον Θουριανόν v. Athen. VI, p. 274 *d.*)

II.

I Romani erano, ed a ragione, orgogliosi dei loro ordinamenti militari, che avrebbero già mosso a meraviglia l'epirota Pirro [1]). Ma essi stessi riconoscevano che i più vetusti di tali ordinamenti rispecchiavano quelli delle falangi greche [2]). E certo (la stessa tradizione lo ammette) dai varii popoli della Penisola Roma prese a prestito armi ed instituzioni. I Tirreni, inventori delle trombe da guerra, le insegnarono a valersi degli scudi rotondi ricoperti di rame. Dai Sanniti i Romani appresero l'uso di varie armi offensive; e durante le guerre contro questo popolo, lo apprendiamo da un testo greco recentemente ritrovato dall' Arnim, i Romani sentirono la necessità di organizzare la loro cavalleria. I più antichi eserciti romani si valevano infatti, come la tradizione ammette, di quei carri da guerra che altrove, ad es. nella Beozia, troviamo essere durati sino al 506, anzi sino alla battaglia di Delio (424 a. C.). E dalla tradizione siamo pure informati che la cavalleria romana fu modellata su quella dei Tarantini [3]). Il che ancor meglio si spiega ove si tenga presente

[1]) Plut. *Pyrrh.* 16, 6: τάξις μὲν εἶπεν, ὦ Μεγάκλεις αὕτη τῶν βαρβάρων οὐ βάρβαρος.

[2]) Liv. VIII, 8, 3: « clipeis antea Romani usi sunt; dein, postquam stipendiarii facti sunt, scuta pro clipeis fecere; et quod antea phalanges similes Macedonicis, hoc postea manipulatim structa acies coepit esse ». L' errore di Livio sta nel parlare di falangi macedoniche, anzichè di ordinamenti greci in generale. Non è infatti necessario ricordare che delle falangi macedoniche i Romani non poterono aver notizie prima del IV secolo.

[3]) Che i cavalieri romani combattessero in origine sui carri appare chiaramente dal mito di Mezio Fufezio, il cui corpo fu attaccato ai carri tirati da quadrighe. Liv. I, 28, 10. Nè è a maravigliare che questo costume possa essere a lungo durato a Roma, dacchè a parte il fatto che lo troviamo fra i Tebani nel 424 a. C.

che quelle grandi guerre, che sono generalmente note con il nome di sannitiche furono più o meno palesamente sostenute con il danaro e con i consigli dei Tarantini, che alla loro alleanza erano riusciti ad attirare parte non piccola delle stirpi sannitiche, e che in-

(Diod. XII, 70) i carri da guerra durarono fra i Persiani al tempo di Alessandro Magno e li troviamo ancora più tardi.

Che poi l'ordinamento della cavalleria vera e propria fosse imitato dai Greci si ricava dalla cerimonia della « transvectio equitum » connessa con il culto di Castore e Polluce, che si diceva istituita nel 304 a. C., Liv. IX, 46 (cfr. la mia *Storia di Roma* I, 2 p. 607 n. 1). E di Castore e Polluce e di cavalleria ordinata ad imitazione degli Spartani al tempo di Tarquinio Prisco parla il testo lacunoso di Granio Liciniano p. 5 ed. Bonn, ove si discorre delle istituzioni di questo re e gli si attribuisce quell'ordinamento per cui ciascun cavaliere avesse due cavalli. Così con Castore e Polluce era collegato il mitico racconto della vittoria del lago Regillo; v. ad es. Liv. II, 20; Dionys. VI, 13, che contiene la localizzazione nel Lazio della epifania dei Dioscuri alla Sagra.

Intorno ai « desultores », che compaiono anche nelle monete di Suessa Aurunca, ed alla cavalleria tarantina, imitata non solo dai Romani ma anche da Alessandro Magno e dai successori di lui, rimando a quanto ho raccolto nella mia *Storia di Roma* I, 2, p. 607, n. 1 sg.

La creazione della cavalleria romana al tempo delle guerre sannitiche è esplicimente attestata dall' *Ineditum Vaticanum* del von Arnim, nell'*Hermes* XXVII, (1891) p. 121. Questa notizia va messa a confronto con Sall. *Catil.* 51, 38: « arma atque tela militaria ab Samnitibus.... sumpserunt » e con le analoghe notizie che si leggono in Diodoro, XXIII, 2, ed in Ateneo VI, p. 274 f., le quali anzichè direttamente da Posidonio, v. Ath. *l. c. f.*, parrebbero derivare da uno storico come Polibio VI, 25, il quale ripete l'identico concetto, e che assai probabilmente l'aveva esposto con maggiore esemplificazione in qualche altro punto della sua opera. Polibio forse dipendeva in ciò da Catone. Ad ogni modo l'affermazione che all'età di Polibio l'armatura sia della fanteria che della cavalleria romana era simile alla greca (v. Polyb. *l. c.* § 3, 7) dovrebbe persuadere i più restii a riconoscere che anche secondo la tradizione antica, gli ordinamenti militari romani sono meno indipendenti dai greci di quello che generalmente si ammette.

La tradizione parla è vero di modificazioni delle armi romane al tempo della presa di Veio e di Camillo, e questi racconti sono stati, è vero, presi come base delle moderne trattazioni su questo argomento, v. ad es. Marquardt, *roem Staats-*

vocarono apertamente l'aiuto di Pirro, allorchè i confederati italici trovarono esser miglior partito riconoscere la supremazia di Roma [1]).

Taranto del resto non esercitò la sua efficacia militare sulle sole popolazioni italiche. A partire dall'età di Alessandro, nei varii eserciti ellenistici, noi ritroviamo l'ordinamento della cavalleria così detta « tarantina ». E questa efficacia non si limitò ai soli ordinamenti dei cavalieri, perchè fu Taranto colei che dette quell'Eraclide inventore di macchine da guerra messe in opera anche da Filippo V di Macedonia [2]).

Sino alle guerre sannitiche Roma si era assuefatta a riporre nelle infanterie il nerbo delle sue forze. Anche il supremo duce degli eserciti, il dittatore, soleva combattere a piedi, e nella fazione militare del 299 a. C. contro Ponzio Telesino un generale romano, il vecchio Fabio Verrucoso per la prima volta sarebbe apparso sul campo di battaglia sopra un destriero [3]). Roma in sostanza rimase fedele a questi principii tattici. È risaputo come una delle cause delle prime e rapide vittorie di Annibale sia stata la superiorità della cavalleria punica. Anche i Campani, sotto questo riguardo, si mantennero sempre superiori ai Romani. Ma è appunto il più numeroso contingente della cavalleria dei Sanniti di Capua quello che indusse i Romani a fare su ciò assegnamento più sulle forze dei loro confederati che sulle proprie.

verwaltung II² p. 330 sgg. Ma non si è tenuto conto sufficiente degli altri elementi, che altrove ho messo in rilievo od anche del fatto che una tradizione attribuiva ad un Sulpicio ed al 358 a. C. ciò che altri affermavano esser opera di Marco Camillo, cfr. App. *b. G.* 1. Forse la verità si serba in parte nella narrazione che sa della riforma dell'esercito latino verso il 340, Liv. VIII, 8, vale a dire ai tempi di L. Furio Camillo, che spesso fu scambiato con Marco. Se non che anche queste riforme si riferiscono solo alla fanteria.

[1]) Cfr. Zonar. VIII, 2 init.

[2]) Athen. XIV, p. 634 *b*. Cfr. *ib.* VI, 251 *e* Polyb. XIII, 4, 6.

[3]) Oros III, 22, 8. Cfr. però Plut. *Fab.* 4, e quanto nella mia *Storia di Roma* I 2, p. 571 e 607, dico sulle duplicazioni delle imprese dei Fabi Massimi a proposito di Q. Fabio Rulliano e Q. Fabio Cunctator.

Allorchè al tempo di Annibale intrapresero l'assedio di Capua, i Romani (che fra l'altro non potevano in ciò valersi dei cavalieri Campani a loro rimasti fedeli, dacchè era parso conveniente farli combattere altrove [1])), videro ben chiaramente quanto per tal lato i loro ordinamenti fossero insufficienti, e ricorsero all'espediente dei veliti; espediente, che, secondo un'ipotesi, che ho avuto occasione di esplicare altrove, valse ad ornare e ad accrescere la leggenda dell'augure Atto Navio [2]).

Per ciò che concerne gli ordinamenti militari, l'efficacia dei popoli sia greci che indigeni dell'Italia meridionale, dei Tarantini, dei Campani e dei Sanniti sui Romani è pertanto evidente. E con ciò sta forse in relazione maggiore di quello che sia generalmente affermato, l'organizzazione dei ludi gladiatori, che, secondo un'antica tradizione, a Roma si sarebbero introdotti in seguito dall'Etruria. Nel fatto di essi si parla durante le guerre Sannitiche. Capua restò sempre la sede più importante di questo genere di esercitazioni atletiche e guerresche; ed il nome dei Sanniti valse ad indicare una fazione dei giuochi circensi romani [3]).

Dal lato propriamente civile e politico le relazioni fra Roma e l'Italia meridionale non sono meno palesi. È stato già notato che il

[1]) Liv. XXIII, 31.

[2]) Liv. XXVI, 4; cfr. la mia *Storia di Roma* I, 1, p. 315 sgg.

[3]) Non v'è cagione di dubitare delle notizie di Nicolò Damasceno apud Athen: IV, p. 153 *f*, ove afferma che il costume dei gladiatori giunse a Roma dall'Etruria (verso il 264 v. Liv. *ep.* XVI; Val. Max II, 4, 7); cfr. su ciò C. O. Müller, *die Etrusker* ed. Deecke II, p. 223. Ma il fatto che i « Samnites » come gladiatori compaiono già a Capua nel 310 a. C., Liv. IX, 40, sede precipua dei ludi gladiatori (v. i passi raccolti dal Lafaye nel Dizionario del Daremberg et Saglio s. v. II, 2, p. 1578) e sono più antichi dei « Galli », dei « Thraeces », mentre manca un epiteto come per gli « histriones » ad indicare l'origine etrusca (che v'è invece in « lanista », v. Isid. *orig.* X, p. 247) proverebbe che i Campani contribuirono ad organizzare a Roma codesti giuochi. Forse vi fu un intreccio dell'efficacia dei due popoli così come ci è rivelata a proposito dei culti di Bacco introdotti a Roma da Campani e da Etruschi, v. Liv. XXXIX, 8; 13.

nome di σύγκλητος, per indicare il Senato, fu tolto da una città della Magna Grecia o della Sicilia, come ad es. Agrigento o Napoli [1]. Certo a Napoli ci conduce piuttosto (e fu pure osservato) l'espressione di δήμαρχος, la quale venne costantemente mantenuta nel linguaggio ufficiale greco, allorchè si volle indicare il tribuno della plebe. Si suole affermare che il δήμαρχος divenne la principale magistratura di Napoli. Il fatto che Tito ed Adriano accettarono qui l'ufficio di demarco, così come in un altro municipio avrebbero accolto quello di « duovir iure dicundo », ancor più delle iscrizioni che fanno menzione di quella carica, parrebbe venire in sussidio a tale dottrina. Tuttavia non è a dimenticare che nelle epigrafi napoletane troviamo fatto ricordo dell'ἄρχων o degli ἄρχοντες [2]. Per spiegare la coesistenza

[1]) MOMMSEN. *roem. Staatsrecht* III, 145 n. 2; 841 n. 2. Un titolo dedicato alla dea Σύγκλητος v. però a Karabounar a nord del Meandro nel *Bull. d. corr. Hellen* XVIII, (1894) p. 9.

[2]) Il materiale relativo agli ἄρχοντες ed ai δήμαρχοι è discusso dal MOMMSEN ad *CIL.* X p. 172; cfr. *Not d. Scavi* 1896 p. 105. Alla grave difficoltà del tema accenna giustamente il SOGLIANO *l' epigrafe di P. Plozio Faustino* nei *Monumenti dei Lincei* 1891 pag. 565. Un' obiezione alla mia ipotesi costituirebbe il passo di SPART. *vita Hadr.* 19, dove è detto che quest' imperatore fu « apud Neapolim demarchus » e l'epigrafe napoletana, KAIBEL, *Inscr. Graec. Siciliae et Italiae* n. 729, ove si apprende lo stesso fatto per Tito. Dovremmo attenderci che qui, come ad Atene, Adriano avesse coperto la carica di arconte, SPART. *l. c.*

Ma poichè il titolo di Plozio Faustino testè citato recando luce e schiarimento al passo di STRABONE V. p. 246 C., mostra che nel 71 d. C. il demarco era la maggiore autorità di Napoli, non solo si intenderebbe il passo dell' autore della vita di Adriano, ma si verrebbe alla conclusione che nella costituzione democratica napoletana il demarco, come il tribuno della plebe a Roma, finì per avere il sopravvento sugli arconti, e conseguì il primato anche in via ufficiale, mentre a Roma, in apparenza, alla magistratura patricia non venne mai scemato il prestigio.

Con ciò non voglio del resto risolvere una questione difficile e che potrà forse essere definita da qualche nuovo documento. Intendo solo emettere un' ipotesi. Che del resto il processo rivoluzionario dei tribuni della plebe o προστάται τοῦ δήμου ci sia stato anche nelle città della Campania potrebbe ricavarsi ad es. dalla storia di Cuma al tempo di Aristodemo Malaco, DIONYS. VII, 4.

e le correlazioni di queste due magistrature si sono escogitate varie ipotesi. A me sia lecito aggiungere una nuova alle vecchie, e reputare che questo problema possa avviarsi alla sua soluzione ove si pensi che a Napoli, come a Roma, la lotta fra l'elemento patricio e plebeo abbia avuto la sua fine con il pieno trionfo del secondo. In altri termini quel movimento rivoluzionario (più o meno mescolato nel racconto tradizionale con elementi fittizi) che avvenne a Roma, dove la tradizione lo suppone iniziato sino dal principio della repubblica od anzi dal regno di Servio Tullio, accadde di fatti nelle varie città della Magna Grecia non meno che negli altri Stati della Grecia e d'Italia. Sicchè sarei indotto a pensare che anche a Napoli si sia verificato ciò che a Roma avvenne rispetto ai tribuni della plebe.

A Roma non solo il « rex sacrorum » riconobbe l'autorità del pontefice, ma, quello che più conta al caso nostro, i consoli, i pretori ed i censori, pur mantenendo il prestigio esterno del nome, nel fatto vennero con il tempo ad essere molto da meno dei tribuni della plebe, che avevano il diritto di minacciarli di processo e di multa [1]. Che il medesimo ordine di fatti e di avvenimenti si sia verificato a Napoli, a Capua, ed altrove, è nell'ordine delle leggi storiche ed umane. Non sorprenderebbe quindi la circostanza che a Napoli il demarco avesse autorità superiore allo stesso arconte. Ma non è improbabile che l'aver trovato a Napoli un ordinamento publico uguale a quello che con il tempo venne ad aver vigore a Roma, abbia fatto sì che da questa città Roma abbia presi gli epiteti di σύγκλητος o di δήμαρχος ogni volta che le avveniva di corrispondere con Stati greci. Certo dalla Sicilia o della Magna Grecia (anzichè dalla Grecia propriamente detta) essa tolse l'ordinamento degli edili plebei e dei censori. Il completo riscontro che vi è fra il censimento romano l'ἐξέτασις attica è stato notato anche dal Mommsen. Ma non credo che questo storico insigne abbia colpito nel giusto dove l'ordinamento dei due censori della Sicilia al tempo di Verre considera come una singolarità di quest'isola. Pare invece assai più natu-

[1]) Mommsen, *roem. Staatsrecht* II² p. 304 sgg.

rale pensare che come l'introduzione dei grani forestieri, e la necessità di provvedere stabilmente ad una magistratura che di ciò avesse cura, condusse alla creazione degli edili plebei, all'introduzione del culto di Cerere plebea, ed a far si che le sacerdotesse di questa dea venissero scelte da città della Sicilia, oppure da Velia o da Neapolis, così dalla Sicilia o da Turì o da Neapolis, Roma abbia pur preso l'istituzione dei censori. E che in Turì e Neapolis l'ordinamento dei censori e degli edili dovesse essere simile a quello di Atene, che di queste due ultime città era in fondo la metropoli, mi parrebbe esser l'ipotesi più conforme alla probabilità, anzi al vero [1]).

[1]) Sui censori siciliani, che erano due per città, v. Cic. *Verr.* II, 131 sqq. Alla censura quinquennale accennano, se non mi inganno, le stesse espressioni δία πέντε ἐτέων delle tavole di Taormina, che sono oggetto di tante dispute, e quella legge di Turì secondo la quale occorre δία πέντε ἐτῶν στρατηγεῖν, Arist. *pol.* V, 6, 8 p. 1307 Bkk. E queste disposizioni, se mal non m'appongo, si intendono ove si mettano in armonia con l'ordinamento cronologico delle Olimpiadi che fu accolto ed imitato da Crotone e da Sibari e che prima ancora di Timeo era stato accettato, per quel che pare, da Filisto, v. fr. 6 M. = Steph. Byz. s. v. Δύμη. Se anche a Napoli l'ἄρχων δία πέντε ἐτῶν τιμητικός, Kaibel *Inscr. Gr. Ital. et Sic.* 741, 742, corrispondente ai « II viri quinquennales » romani, avesse radici nelle anteriori magistrature greche locali non abbiamo modo di decidere con sicurezza.

Rispetto alla Sicilia non v'è ad ogni modo ragione di pensare che i due censori rappresentassero una creazione romana, come pare credere il Mommsen, anzichè una magistratura indigena. Dal momento che Roma serbò in codesta città la legislazione agraria nota con il nome di « lex Hieronica », legge che come ho fatto valere in un mio studio sulla *legislazione di Diocle* (negli *Studi ital. di filol. classica* Firenze 1900) parrebbe essere in fondo quella stessa che vigeva al tempo di Timoleonte, non vedo motivo di non pensare ad un ordinamento pure anteriore a Roma. Tanto più che fino all'età cesariana i Romani nelle città siciliane, nelle quali non mandarono coloni, lasciarono vigessero le antiche magistrature sacre. Così a Siracusa il sommo magistrato rimase il sacerdote di Zeus. Diod. XVI, 70, 6; Cic. *Verr.* II, II, 126. Un sacerdote era pure il sommo magistrato di Cefaledio, Cic. *ib.* 128, ed a Catania lo era il sommo sacerdote di Dionysos, Cic. *Verr.* II, IV, 50.

Un' ulteriore conferma mi viene in questo momento dalle inscrizioni di Buscemi

Così dalla Sicilia o dalla Magna Grecia, e non dalla Grecia propriamente detta, venne assai probabilmente a Roma quella statua di Sileno, che era simbolo della libertà popolare [1]. E allorquando scrittori antichi ci dicono che la costituzione romana non era che l'imitazione di quella Spartana [2] (per chi conosce i tramiti ed il valore della tradizione) è chiaro che essi non intendono dirci se non questo: che i Romani, al pari dei Sanniti, accolsero i germi della civiltà greca, che erano diffusi dalla spartana Taranto, o che, grazie all' osservazione di primordiali costumanze private e pubbliche (che era naturale si trovassero anche fra popoli diversi) giunsero a questa conclusione. Conclusione che dai Tarantini, come è esplicitamente detto dagli antichi, venne diffusa fra le stirpi sanniche e messapiche, e che da scrittori greci venne poi messa in onore anche fra i Romani [3].

La miglior prova del resto della continuità di un pensiero politico trasmesso dagli Italioti ai Sanniti e successivamente affidato ai Romani è fornita, credo, dallo stesso nome « Italia ». Qualunque infatti sia l' origine ed il significato di questo nome, non v' è dubbio che venne adottato da quegli Elleni della Magna Grecia, che sè stessi chiamarono « Italioti », e che con esso indicarono il paese da essi colonizzato ed incivilito. E questo nome a sè rivendicarono quelle forti stirpi Sabelliche, che ancora nel I secolo a.C. contendevano ai Romani il primato sulla Penisola e reclamavano per lo meno una perfetta egua-

pubblicate dall'Orsi, *Not. d. Scavi*, (Novembre 1899) p. 458, in cui accanto ai consoli del 35 d. C' è ricordato l'ἀμφίπολος ἐν Συρακούσαις.

1) V. la mia cit. mem: *gli elementi sicelioti* etc. p. 185.

2) Athen. IV p. 274 *f.*: μιμησάμενοι (cioè i Romani) κατὰ πάντα τὴν Λακεδαιμονίων πολιτείαν. E lo stesso concetto che anima la tradizione seguita da Dionisio di Alcarnasso I, 13; 23, dove si dice che Romolo tolse ad es. dagli Spartani l'ordinamento dei trecento cavalieri; cfr. Plin. *ep.* VIII, 24, 4.

3) Strab. V p. 250. V. quanto ho osservato ad es. nella mia *Storia di Sicilia e della Magna Grecia* I p. 613. Quei critici, i quali notando punti di contatto fra le istituzioni romane e spartane, hanno creduto poter ritrovare la spiegazione di ciò nelle costumanze arie primitive non hanno nemmeno il più lontano sentore del fatto che le medesime istituzioni, e talvolta affatto simili a quelle dei popoli Ari, si trovano fra popoli semiti.

glianza di diritto. Che se il nome d'Italia e d'Italici, e non quello di Romani e di Latini, venne dai Romani usato per indicare il paese della Penisola loro soggetto, oltrepassante i confini del « Latium vetus » e del « Latium adiectum », ciò dimostra a chiare note che tale denominazione fu da essi accettata molto dopo l'alleanza di Capua nel 338 a. C., ossia verso il tempo in cui si cementò l'alleanza assai più vasta con gli Italioti ed i Sanniti [1]). Questi ultimi non erano infatti meno fieri del nome d'Italia di quello che lo fossero gli antichi discendenti dei coloni venuti dalla Grecia.

Niun fatto del resto meglio dell'origine delle XII Tavole giova a determinare quanto sia stata intensa l'efficacia degli Italioti su Roma. È argomento per vero dire di trattazione non facile. Tanto della legislazione solonica e dei varii Stati greci, come dell'antichissima romana, possediamo frammenti più o meno numerosi, ma raramente tratti caratteristici estesi o bene chiariti. D'altra parte, le leggi greche accoglievano in generale principii che si collegavano con concetti sulla proprietà e sulla famiglia ben diversi da quelli che vediamo propri dei Romani. È naturale che nelle leggi delle XII Tavole e nella legislazione familiare romana, informata al concetto della stretta agnazione, manchino (mentre vi appaiono nelle leggi di Atene e di Turî) disposizioni relative all'epiclerato, e che non vi si ritrovino d'altro lato quelle disposizioni relative alla tutela degli orfani, che destavano l'ammirazione di quegli antichi scrittori che esaminavano le leggi di Caronda [2]). La grande difficoltà di istituire confronti fra le due legislazioni spiega come mai il più recente ed insigne interprete del diritto penale romano, voglio dire il Mommsen, pur ammettendo ciò che la tradizione riferisce: ossia che il diritto delle XII tavole è di

[1]) Sull'origine della lega latina discuto nella mia *Storia di Roma* I, 2 p. 229 sgg. Sulla differenza fra il concetto di « nomen Latinum » e quello di « socii Italici » rimando alle splendide pagine del Mommsen, *roem. Staatsrecht* III pag. 607 sgg.; 645 sgg.

[2]) Diod. XII, 12 sqq. Un materiale e più minuto confronto storico e giuridico

origine greca, anzichè esaminare in tutta la sua grande estensione il vasto problema, si limiti a recare una nuova e notevole prova glottologica di tale influenza ellenica [1]).

Che la legislazione romana sia stata modellata su quella di Atene è esplicitamente affermato da tutta la tradizione antica. E la critica (respinga o no il racconto dell'ambasciata romana ad Atene verso il 453 a.C.) è quasi unanime nell'ammettere che questa tradizione dell'efficacia greca sul diritto romano è sincera. Ma, salvo qualche singolo caso, o qualche aggiunta posteriore, non vi fu in tutto e per tutto un semplice e materiale imprestito d'una data legislazione anteriore; sebbene anche di fatti di questo genere la storia sappia indicare esempii copiosi [2]). I frammenti a noi pervenuti della legislazione romana fanno fede di un periodo giuridico più arcaico di quello che un complesso di altre informazioni c'indichi per gli Stati ellenici o per meglio dire per Atene. Basti ricordare le disposizioni romane sul talione. Che se in alcuni frammenti delle leggi delle XII Tavole si accenna anche a casi di composizioni posteriori, nessun dubbio che vi si rivelino aggiunzioni ulteriori al diritto primitivo. Credo di aver altrove resa probabile la tesi che la vera e propria codificazione delle leggi delle XII Tavole, anzichè nei tempi della mitica Verginia e del decemviro Appio Claudio (ossia verso il 453-450 a. C.) cada verso il 312-304 a. C., in quelli del censore Appio Claudio e di quel Gneo Flavio, che per la prima volta pubblicò il diritto civile fin allora gelosamente custodito dai pontefici. Naturalmente ciò che veniva codificato verso il 312-304 era in buona parte il diritto consuetudinario, che da qualche secolo governava le genti latine e più particolarmente la città di Roma, e che per effetto di un'evoluzione, di cui non possiamo più rintracciare cronologicamente le fasi, si era andato in

fra l'antichissima legislazione romana e quella delle città Italiote spero poter pubblicare fra non molto.

[1]) Mommsen, *roem. Strafrecht* (Leipzig 1899) p. 127.

[2]) Basti pensare alle legislazioni marittime medioevali.

parte modificando, in parte costituendo con diversi strati che si erano man mano sovrapposti [1]).

Ma se alcune indicazioni mostrano in modo categorico che il diritto di Solone non fu trapiantato tale e quale dall' Attica (ciò che invece dagli antichi si affermava esplicitamente rispetto alle leggi funerarie ed al diritto di associazione), altri dati giovano anche essi a farci intendere che i Romani non avevano bisogno di intraprendere un viaggio verso le lontane coste dell' Attica per conoscere i frutti della sapienza legislativa ellenica. Verso gli stessi anni (anzi proprio nello stesso anno, secondo un calcolo cronologico degno di nota) in cui si suppone che l'ambasciata romana avesse salpato per i lidi della Grecia. Atene fondava una colonia panellenica in Italia, ossia Turî (446 a. C.) [2]). E pochi anni dopo con l'aiuto e l'intervento di Atene sorgeva a nuova vita la rodia-calcidica Partenope con il nome di Neapolis (verso il 433 a. C.) [3]).

Sul classico suolo della Magna Grecia non si era però attesa la diffusione della politica e della civiltà ateniese per attendere a codificazioni di leggi. La legislazione di Locri, nota con il nome di Zaleuco, e quelle delle città calcidiche d' Italia e di Sicilia, diffuse con quello di Caronda, stando alla tradizione, erano giunte a grande fama prima ancora del tempo di Solone, ad ogni modo in età non molto diverse o posteriori. Con la conoscenza di queste tradizioni e legislazioni si collegano le notizie per sè strane, a noi pervenute intorno a Zaleuco ed e Pitagora, che avrebbero avuto la cittadinanza romana e sul ricordo che Epicarmo avrebbe fatto dei rapporti di Pitagora con i

[1]) Rimando per il momento a quanto ho cercato provare nella mia *Storia di Roma* I, l. p. 569 sqq., II, 2 p. 630 sqq. Chi conosca la storia delle antiche legislazioni germaniche troverà più di un punto di contatto fra esse e la più vetusta codificazione romana.

[2]) Sulla data di Turî ha discusso il Pappritz, *Thurii, seine Entstehung und seine Entwikelung* (Berlin 1891).

[3]) V. il mio scritto: *La missione politica e civile di Napoli nell' antichità*, nel periodico *Flegrea* (Napoli, Febbraio 1900).

Romani [1]. Io non voglio qui discutere se delle leggi elleniche i Romani abbiano avuto diretta notizia per effetto di una ambasciata inviata fra i Greci, come la tradizione suppone, o piuttosto per effetto di qualche filosofo greco che, sarebbe giunto a Roma, come in un'altra tradizione, per quel che sembra, veniva narrato [2]. Ma credo vada dato qualche peso alla versione riferita da Tacito, secondo la quale da tutti gli Stati che potessero offrire utili elementi di codificazione, e non solo da Atene, furono prese a modello le leggi, che valsero a formare il codice delle XII Tavole [3]. Io penso si contenga qualche cosa di attendibile nelle notizie di Dionisio di Alicarnasso, secondo il quale gli ambasciatori romani non si recarono nelle coste della sola Atene ma visitarono prima quelle delle città greche d'Italia [4]. Certo

[1]) Tutte queste notizie ho raccolte e discusse nella mia *Storia di Roma* I, 1, cap. I e IV, *passim*.

Nel divieto di sepellire i cadaveri entro le mura delle città A. Chiappelli, *Sopra alcuni frammenti delle XII tavole nelle loro relazioni con Eraclito e Pitagora* (nell'*Archivio Giuridico* del Serafini 1885) vede un rapporto con la tradizione di Ermodoro e con le dottrine eraclitee.

Un punto di contatto fra le leggi delle XII Tavole e le leggi di Zaleuco e di Caronda mi sembra si possa scorgere anche nelle leggi locrense e crotoniata già ricordate, che vietan l'uso del vino, Ael. *v. h.* II, 37; Alc. Sic. apd. Athen. X p. 441 *a.* cfr. s.

[2]) Rimando per questo punto ad una prossima trattazione speciale. Qui mi basti notare che la leggenda di Ermodoro pare stesse in origine in opposizione con quella dell'ambasciata ad Atene. Così questa malamente si congiunge con l'altra della legislazione di Servio Tullio o dell'ambasceria fatta per lo stesso scopo in Grecia al tempo dei re.

[3]) Tac. *ann.* III, 27: « creati decemviri et accitis quae usquam egregia ».

[4]) Dionys. X. 54: ἐν δὲ τῶ αὐτῷ χαιρῷ παρεγένοντο ἀπό τε 'Αθηνῶν καὶ τῶν εν 'Ιταλοῖς 'Ελληνίδων πόλεων οἱ πρέσβεις κτλ. Con ciò mi guardo bene dal credere che vi sia stata una vera e propria ambasciata avvenuta sovratutto nel tempo e nel modo indicato da Dionisio.

È ad ogni modo assai caratteristico che, mentre quella critica che è meno è disposta ad accettare ad occhi chiusi la tradizione, dichiara che in fondo v'è del vero nella

verso il 446 a. C. a Turî non solo si pubblicava parzialmente quel codice di leggi attiche, che quattro anni innanzi, oppure nello stesso anno a. C., secondo un' altra tradizione, si suppone fosse andato in vigore a Roma, ma si procedeva ad una vera selezione fra le disposizioni di varie leggi [1]). Il che costituiva appunto il pregio precipuo delle leggi delle XII Tavole, secondo la versione accolta da Dionisio e da Tacito. Le leggi di Turî venivano infatti compilate dal saggio Protagora, il quale accoglieva quanto di meglio era stato sancito in quelle di Locri e delle varie città calcidiche, delle città del Peloponneso, di Creta ed infine di Atene. Ed il nuovo codice di Protagora, divulgato sotto il nome del vecchio Caronda, dall'attica Turî penetrava in Atene e di là, o dalle città rodie della Sicilia, si propagava a Coo e nell'Asia minore, fino ad essere accolto nella lontana Cappadocia [2]).

derivazione delle leggi antichissime romane da quelle greche, le tendenze nuovissime italiane, che mirano a glorificare le favolose gesta della gente nostra ed a confermare la tradizione di tutto ciò che essa ha di meno credibile, rifiutano la versione antica, la quale era unanime nell'affermare che le XII Tavole contenevano leggi in buona parte imitate di quelle degl' Ateniesi.

Ciò che da codesti studiosi non vuole ammettersi era invece asseverato con tutta certezza ad es. da Cicerone, *pro Flacco* 62: « adsunt Athenienses unde humanitas doctrina, religio, fruges, iura leges ortae atque in omnis terras distributae putantur »; e da Plinio, *ep.* VIII, 24, 4: « Habe ante oculos hanc esse terram quae nobis miserit iura, quae leges *non victis sed petentibus* dederit, Athenas esse quae adeas, Lacedaemonem esse quam regas ». Su Sparta u. s. p. 34 n. 2.

[1]) Come già feci altrove osservare il 446 a. C. in cui Turì venne fondata secondo il computo cronologico di Diodoro XII, 7; 9, corrisponde interamente al 453 a. C. di Livio, III, 32 (sistema varroniano) ed al 452 a. C. di Dionisio, X, 53, nel quale, secondo questi due ultimi autori, i tre ambasciatori romani avrebbero dimorato ad Atene per prendere conoscenza delle leggi di Solone.

[2]) Le notizie degli antichi relative alla vita ed alla legislazione di Caronda e di Zaleuco hanno gettato i moderni in molte perplessità e li hanno condotti a conclusioni disparate. Infatti, rispetto a Zaleuco si raccontavano le stesse vicende attribuite a Caronda, ed a Diocle siracusano; Diodoro fa coetaneo della fondazione di Turì il legislatore Caronda, che da altri autori sappiamo essere stato presso a poco contemporaneo di Solone. Finalmente a Sibari, secondo lo Pseudo Scimno,

Può ammettersi che un' ulteriore diffusione di questo genere abbia avuto luogo sulle coste della Penisola? Ciò che da Turî penetrava ad Atene e magari giunse nell' attica Napoli, da qui e dalle coste della Campania si propagò nel Lazio, ossia nella regione che con Napoli e con la Campania aveva così stretti rapporti? Abbiamo troppi pochi elementi per risolvere in modo positivo una simile questione. Ma vi sono troppe analogie e troppi indizi per respingere così senz' altro tale ipotesi. Certo, ed è stato più volte avvertito, un frammento di Teofrasto appartenente alle leggi di Turî, relativo alla ven-

v. 347, erano in vigore le leggi di Zaleuco, che stando ad Eforo apud Strab. VI p. 260 C., erano costituite da una selezione delle cretesi, delle spartane, delle ateniesi. E da Eforo, *ib.*, pure si apprende che queste leggi furono accettate dai cittadini di Turì.

A me sembra che tutte queste difficoltà siano facilmente eliminate quando si tenga presente che allorchè fu fondata Turì il saggio Protagora di Abdera venne incaricato di formare il nuovo codice di questa città (v. Heracl. Pont. apud Laert Diog. IX, 8, 50). Solo ove si consideri che alla colonizzazione di Turì presero parte dori, ioni, achei, infine cittadini di tutta l'Ellade, e si riconosca che Protagora tenne conto delle varie leggi di questi popoli, si comprende come mai si affermasse che Zaleuco avesse prese in considerazione le legislazioni di Licurgo, di Solone, di Minosse. Ammettendo che le disposizioni di Locri siano state in parte accettate dalla vicina Turì si intende pure perchè Zaleuco passasse per legislatore di questa città. Infine la tradizione abbastanza diffusa che Zaleuco e Caronda fossero stati coetanei e discepoli di Pitagora (v. Laert. Diog. VIII, 1, 16; Jambl. *de vit. Pythag.* 33; 104; 130; 172; Porphyr. *de vit. Pythag.* 21) acquistano un significato soltanto nel caso in cui si riconosca che le teorie pitagoriche, che esercitarono tanta efficacia sulla costituzione di Taranto, l' ebbero pure su quella di Turì e di Locri. Il fatto poi che Caronda contemporaneo di Solone fu fatto coetaneo di Pitagora e poi della fondazione di Turï come feci notare altrove (v. la mia *Storia di Roma* I, 1 p. 580 sgg., ed il mio scritto: *A proposito della legislazione di Diocle Siracusano* (Firenze 1899), trova un riscontro anche nell' attività di Appio Claudio Censore nel 312 che venne e parzialmente attribuita all' Appio Claudio decemviro nel 452-450 a. C.

Intorno alla diffusione delle leggi di Caronda ad Atene v. Hermipp. apud Athen. XIV, p. 619 *b*; a Coo v. Herond. *mim.* II, 48; a Mazaca nella Cappadocia v. Strab. XII p. 540 C.

dita delle cose, mostra infatti contatti con una analoga disposizione romana [1]).

Nel suolo della Magna Grecia ad ogni modo, si compiè, se non la prima, certo la più grande codificazione del mondo classico, la quale oltrepassasse le vedute e le esperienze di una sola città o di una sola stirpe. E quivi si iniziò praticamente quel movimento di codificazione generale, che doveva più tardi essere oggetto degli studi di Platone, di Aristotele, di Teofrasto, di Callimaco, e che gettava le basi di quell' « ius gentium », di quell' « ius naturale », che a torto da taluni si suole ancora giudicare frutto della sola sapienza giuridica dei Romani [2]).

I frammenti del codice di Turî attribuiti a Caronda valgono del resto a farci considerare due ordini di fatti. In primo luogo che la legislazione delle XII Tavole, seppure, come sembra, a quello talora attinse, se ne distaccò per tutte quelle parti che, come il diritto delle obbligazioni e la tutela degli orfani, non si confacevano al genio nazionale. Inoltre si ricava che le leggi nelle città italiote rappresentavano una fase molto più innoltrata di civiltà, che non fosse quella che dal popolo romano era stata sino allora raggiunta. Un particolare confronto fra le disposizioni di diritto privato del codice di Caronda con la legislazione romana richiederebbe spazio molto maggiore di quello che non possa accordare l' economia ed il carattere generale di questo lavoro.

Rimando perciò la trattazione di tale argomento ad una prossima e speciale memoria. Per il momento, a giustificare nella sostanza la mia affermazione, mi limito a recare le disposizioni legislative dei due popoli rispetto all'insegnamento ed alla diffusione della cultura. Con

[1]) Theophr. apud Stob. *flor.* XLIV, 22; cfr. Hoffmann, *Beitraege zur Geschichte d. griech. und roem. Recht* (Wien 1870.)

[2]) Anche per questo lato è probabile che la Grecia sia stata preceduta dalle monarchie orientali, così come fu preceduta dall'Egitto rispetto a varie disposizioni di diritto penale. Allo stesso modo potrebbe darsi che un giorno si trovasse esser vero molto di ciò che si attribuiva all' umano re Bocchoris, (a. 734-729 ?) v. Diod. I, 65.

quante difficoltà a Roma si sia potuto introdurre lo studio della grammatica e della retorica ci è attestato dagli antichi. Basti al caso nostro rammentare i senato-consulti del 161 e del 92 a. C., con i quali si provvedeva acchè da Roma si cacciassero i filosofi greci e poi i retori latini. O per meglio dire, al caso nostro conviene ricordare come in generale a schiavi si affidasse l'educazione dei figli, e come nei due ultimi secoli della repubblica solo qualche ricco e potente romano abbia cercato di avere maestri, ai quali non solo affidasse i proprii figli ma anche quelli degli amici [1]. L'istituzione delle vere e proprie scuole municipali nel suolo romano è, come è noto, opera del cesarismo e dell'impero. Ben diversa, anche per questo lato, fu la vita dei Greci. Di già Erodoto ricorda una pubblica scuola esistente a Chio sino dal principio del V secolo [2]. E che le condizioni della cultura non fossero diverse fra le città della Magna Grecia e della Sicilia, dove ai filosofi della scuola pitagorica fu concesso impadronirsi della direzione dello Stato, dove scienziati come Pitagora e Empedocle poterono reggere le sorti di Crotone, di Metaponto, di Agrigento, mostra una delle più belle disposizioni delle

[1]) Accenno a cose risapute v. SUET *de gramm.* I sgg.; *de rethor.* I, sqq; cfr. MARQUARDT, *roem. Staatsverwaltung* IV p. 93. Gli antichi ci fanno pur conoscere quanto misera fosse la condizione dei maestri sino al principio dell' impero. Ed è stato più volte citato come esempio il titolo del maestro ausonico Furio Filocalo, morto a Capua, il quale per campare la vita esercitava contemporaneamente l' arte, come noi diremmo, del notaio, *CIL.* X, 3969. Vespasiano fu il primo, come è noto, a stabilire stipendi onorevoli per i professori, SUET. *Vesp.* 18. Se da questo passo possa ricavarsi, come fa il MARQUARDT, *roem. Staatsverwaltung* II² p. 107 (cf. il materiale in LIEBENAM, *Staedteverwaltung im roem. Kaiserreich* (Lepzig 1900) p. 76, ch allora per la prima volta fu introdotto l' insegnamento ufficiale a Roma, ovvero che per la prima volta si fissarono per stipendio « annua centena » non oserei decidere.

Certo il proteggere i maestri di arti liberali era nei piani di Cesare, SUET. *Caes* 42 « omnisque medicinam Romae professos et liberalium artium doctores quo libentius et ipsi urbem incolerent et ceteri adpeterent, civitate donavit ».

[2]) HERODOT. VI, 27.

leggi di Turî attribuite a Caronda, nella quale ai genitori si impone l'istruzione della prole [1]. L'« obbligatorietà » dell'istruzione pubblica, come noi la chiamiamo con barbara espressione, molto prima che da noi era stata adunque sancita nel classico suolo della Magna Grecia, in un'età in cui i Greci, guardando con disprezzo i popoli indigeni della Penisola di loro assai men colti, chiamarono barbari gli Etruschi ed i Romani. Non v'è dubbio che se a costoro venne qualche impulso allo studio delle arti e delle scienze partì dalla Sicilia e dalla Magna Grecia. Ed è tutt'altro che fortuito che Aristosseno di Taranto, il grande discepolo di Aristotele, abbia per il primo affermato che i Messapi, i Lucani ed i Romani inviarono discepoli a Pitagora [2]. Con questa dottrina si riattacca, come ognun vede, l'antica tradizione ufficiale romana che il re Numa faceva allievo del filosofo di Samo.

L'esame di tutti gl'impulsi letterarii e morali che dalla Magna Grecia e dalla Sicilia giunsero nel Lazio, se da un lato mi guiderebbe a ripetere parte di quella narrazione, che altrove ho avuto già agio di fare, da un altro metterebbe me, non volenteroso, in una via che non potrebbe essere troppo rapidamente percorsa [3]. Mi sia quindi concesso riassumere, per quest'ultima parte, ciò che concede affermare un'indagine breve, ma sicura. Ed in primo luogo accennerò alla religione ed a culti, che, prima ancora delle lettere vere e pro-

[1]) Diod. XII, 12, 5: ἐνομοθέτησε γὰρ τῶν πολιτῶν τοὺς υἱεῖς ἅπαντας μανθάνειν γράμματα, χορηγούσης τῆς πόλεως τοὺς μισθοὺς τοῖς διδασκάλοις.

[2]) Aristox fr. 5 M.: προσῆλθον δ' αὐτῷ (cioè a Pitagora) ὥς φησιν Ἀριστόξενος καὶ Λευκανοὶ καὶ Μεσσάπιοι καὶ Πευκέτιοι καὶ Ῥωμαῖοι. Con tutto il rispetto al Rodhe, nel *Rhein. Museum* XXVII (1872) p. 57, non credo che queste notizie sieno state sinora ben intese. Credo di averne dato la giusta interpretazione nella mia *Storia di Roma* I, 1. p. 384. Con tali notizie si ricollega, a parer mio, anche quella della sapienza di Ponzio Telesino, ed il che a Taranto avrebbe udito Archita e Platone, cfr. la mia *Storia di Roma* I, 2, pag. 678.

[3]) Rimando su ciò alla mia *Storia di Roma* I, 1 cap. I.

prie, disposero i Romani ad accogliere i germi delle dottrine forestiere.

Come i culti di Demeter, di Mercurio, parrebbero aver introdotto a Roma le pie leggende che sapevano di Menenio Agrippa, di Sp. Melio e di altri benemeriti patroni della plebe oppressa dalla carestia, così quelli di Diana, di Castore e Polluce, di Diomede, giunti dalle città calcidiche della Sicilia e della Magna Grecia o penetrati dalle Puglie e dalle vicine regioni, favorirono la diffusione di quei racconti sacri, a cui fu data veste letteraria nei multiformi miti relativi ad Ulisse ad Enea e nella narrazione della battaglia del lago Regillo [1]. Da Turî giunse forse a Roma il culto di Afrodite Vin-

[1]) Rispetto all' efficacia dei culti venuti dalla Sicilia v. la più volta citata memoria: *Gli elementi sicelioti* passim.

Intorno a quello di Castore e Polluce basti ricordare che la leggenda dell' epifania della battaglia della Sagra fu localizzata anche a Cirene e ad Agrigento. Essa è intimamente collegata con l' introduzione in vari regioni del culto di queste divinità, v. i passi apud Preller, *griech. mythol.* II^3 p. 99 sg. Su questo culto a Tusculo v. Albert, *Le culte de Castor et Pollux en Italie* (Paris 1883).

Il culto di Diomede troviamo a Lavinio, App. *b. c.* II, 20; Serv. *ad Aen.* VIII, 9. Intorno ai rapporti di esso con i miti romani rimando a quanto ho notato nella mia *Storia di Roma* I, 2 p. 702.

Fra i molti culti che dall' Italia meridionale giunsero nel Lazio è ovvio ricordare quello di Giunone Argiva. Stando ad Eliano *n. a.* XI, 16, la Giunone adorata a Lanuvio era quella di Era Argiva (cfr. Prop. IV, 8). È ovvio pensare che esso sia stato introdotto grazie alle relazioni con i Greci, che adoravano in modo particolare il tempio di Giunone Argiva sulla foce del Silaro, Strab. V p. 252 C.; Plin. *n. h.* III, 70, v. s. p. 18 n. 2, in altri termini che esso sia giunto da Posidonia, donde parrebbe essersi propugnato anche nella limitrofa Campania (v. il tipo delle monete della campana Hyria, Head, *Hist. num.* 32).

Il culto di Giunone Argiva si trova anche a Tibur, *CIL.* XIV, 3556, e nulla esclude che vi sia stato introdotto da età abbastanza vetusta, poichè le vecchie leggende, (v. Cat. et Sext. apud Sol. II, 8; Verg. *Aen.* VII, 670 sqq; Horat. *carm.* II, 6, 5) attribuivano appunto origini argive a Tibur.

Che il culto di Diana sull' Aventino vada messo in rapporto con quello di Focea

citrice, da Taranto quello di Dite congiunto con i ludi secolari. Certo da Cuma pervenne quello di Apollo, che si rispecchia anche nel racconto della Sibilla, la quale a Tarquinio offrì i libri degli oracoli [1].

Lo stesso vale per il culto di Ercole. Rispetto all'origine di queste divinità i critici hanno creduto di seguire due vie opposte. Mentre i più reputano che il latino-sabino « Hercules » non sia che la riproduzione del greco « Heracles », il quale alla sua volta pare trovare il suo prototipo nelle religioni orientali, altri, come è noto, giudicano che « Hercules » fosse una divinità indigena, che da principio

e di Velia appare in modo manifesto dalle parole di STRABONE, VI, p. 180 C, il quale affermava che la statua di Diana Aventinense era simile a quella di Marsiglia. Può solo discutersi se questo culto sia stato direttamente introdotto a Roma, come farebbe pensare il racconto più o meno favoloso nei particolari di Trogo Pompeo, v. IUST. XLII, 3, 4, oppure per mezzo di Aricia. A me questa seconda ipotesi pare più accettabile grazie ai rapporti del culto di Servio Tullio con il lago di Aricia. Anche il culto di Oreste strettamente collegato con quello di Diana Facelite in onore fra i calcidici di Messina e di Reggio, giunse a Roma da Aricia, come si apprende da HYGIN. *fab.* 250; SERV. *ad Aen.* II, 116. Da questi passi si ricava anzi che le credute ceneri di Oreste vennero sepellite nel tempio di Saturno nel Foro. E poichè questo tempio, secondo la tradizione romana più veritiera, fu fondato nella seconda metà del IV secolo (v. s. p. 15 n. 2) così è chiaro che abbiamo un accenno ai culti che Aricia cedette a Roma dopo il 338 a. C., LIV. VIII, 14, 3.

Intorno al culto di Diana ad Aricia non so se sia il caso di ricordare ancora il celebre rilievo arcaico trovato in questa regione, cfr. OVERBECK. *Geschichte der griech. Plastik* I, p. 216; SITTL, *Archeologie der Kunst* p. 627.

[1]) Sul culto di Taranto e di Dite localizzato nel « Tarentum » o « Terentum » rimando alla mia *Storia di Roma* I, 1 cap. III e IV. Io non dubito che il racconto di VAL. MAX. II, 3, 5, accenni a Taranto e non credo colga nel giusto l'ipotesi del PRELLER-JORDAN, *roem. Mythol.* II³ p. 82, che « Tarentum » derivi dal sabino « terenum » = molle. Così non penso sia il caso di spiegare con alcuni antichi il nome di Tarentum: « quod ripas terat », SERV. *ad Aen.* XIII, 63. I ludi Tarantini collego senza esitazione tanto con l'imagine della tarentina Europa, v. BABELON, *monn. d. l. rèp. rom.* II p. 519 (cfr. la moneta dei Volteî, *ib.* p. 568; cfr. s.

nulla avesse di comune con il dio greco, solo più tardi confuso con l'italica. Per conto mio non esito affatto a preferire la prima tesi. Ma nel caso nostro è indifferente accettare la prima anzichè la seconda. A me preme solo ricordare che il mito di Caco, collegato con quello di Ercole, è la ben nota leggenda di Gerione già cantata da Stesicoro e localizzata sulle spiaggie della Magna Grecia, a Pandosia, a Crotone, a Reggio, e particolarmente ad Ercolano della Campania, a Napoli, a Baie, dove si indicava ancora la via presso il Lucrino, che da quell'eroe sarebbe stata fatta, via che è la più antica d'Italia. Certo l'annalista Gellio dalla Campania faceva giungere a Roma Caco; ed il toro di bronzo e gli altri monumenti che presso la porta Trigemina ricordavano questo eroe ed il divino Ercole suo uccisore, si trovavano appunto là dove cominciava la via che da Roma conduceva a Capua [1].

p. 21 n. 1) quanto con il mito delle messi dei Tarquini consacrate agli dei infernali che formarono l'isola Tiberina, Liv. II, 5.

Rispetto ai culti giunti a Roma dalla vicina Turì abbiamo pur notizia nel leggendario racconto del Pseud. Plut. *parall.* 37. Ma è notizia più che sospetta e non è del tutto sicuro che Τούξιον vada corretto, come io ho congetturato (v. la mia *Storia di Roma* I, 2 p. 449) in Θούριον. Dal lato paleografico il passaggio di una forma nell'altra si potrebbe spiegare per mezzo di un errore derivato dall'avere male riprodotta la forma latina « Thurium ».

Intorno alla introduzione del culto di Apollo a Roma rimando a quanto ho fatto valere nella mia *Storia di Roma* I, 1 p. 349.

[1]) Gell. apud Sol. I, 8 = fr. 7* P.: « unde venerat redux, praesidiis amplioribus occupato circa Vulturnum et Campaniam regno cet. ». Che il culto di Ercole in Roma stia in rapporto con la censura di Appio Cladio Ceco, e con la via Appia, e che avesse relazione con le conquiste della Campania e del Sannio ho cercato dimostrare nella mia *Storia di Roma* I, 2 p. 439; 560, alla quale rimando. Ma non solo a Roma bensì in tutto l'Occidente sulle sponde del Ionio, presso il lago Lucrino, della Campania, nelle Alpi Graie, nei Pirenei, il mito d'Ercole sta in rapporto con la sicurezza della viabilità.

Non può, credo, cader dubbio che quanto è attribuito all'Ercole romano, a proposito di Caco, non sia, come è stato più volte osservato, che una localizzazione del

La rapida decadenza della civiltà italiota, causata dalle invasioni sabelliche, interruppe per un certo numero d'anni e trasformò, se non spezzò del tutto, quelle relazioni fra il Lazio e Roma, che dovevano essere state avviate fin dal finire del VII secolo almeno a. C., e favorì invece i rapporti delle popolazioni etrusche, lati-

mito di Gerione, di Crotone, e di tutti gli altri mostri ed eroi locali che Eracle avrebbe uccisi. L'opinione del Brèal, che il mito di Ercole e Caco contenga quell'elemento naturalistico, che compare in quello vedico di Indra e Vritra, non implica che questo contenuto fosse escluso anche nella leggenda di Gerione cantata da Stesicoro. Tutto anzi fa pensare il contrario. Così è probabile che il contenuto del mito di Ercole e di Eracle debba in ultimo analisi identificarsi con quello relativo al caldeo Izdubar.

Confesso di non riuscire a comprendere il valore delle difficoltà opposte da qualche glottologo intorno all'identificazione del greco « Heracles » con il latino « Hercules », dal momento che il nome latino non è che la riproduzione della forma greca adattata alle leggi della lingua nazionale. Esso sta nello stesso rapporto del nome della greca-campana città di « Heracleion » a quello di « Herculaneum » che le venne dato dai Romani.

Dal fatto però che il nome « Hercules » è la trascrizione romana della forma « Heracles » non viene però che non fosse in origine italico il culto che con quello di questo eroe fu fuso. Infatti « Hercules » sta a « Semo Sanctus » ed a « Dius Fidius » nello stesso rapporto nel quale « Ceres » sta a « Demeter ». Però con questa differenza: che nel caso di Cerere il nome della divinità rimase indigeno, sebbene venisse adorata con rito greco; mentre in quello di « Hercules » anche il nome, e non solo il rito, rimase nel fondo greco. Il che parrebbe potersi spiegare ove si consideri che il culto di Ercole, come quello di Apollo e poi di Esculapio etc., fu introdotto a Roma quando già alla civiltà greca si dava generale accoglienza; mentre i culti di Saturno, di Cerere, di Diana di Venere, che serbarono i nomi indigeni, accennano ad un periodo più vetusto, in cui si accolsero solo i riti che vennero adattati a divinità presistenti.

A disconoscere il vero carattere dell' eroe greco-latino Heracles-Hercules hanno contribuito l'esagerazione della dottrina del Bréal e poi anche gli studi del Reifferscheid, il quale esponendo le vicende dell' eroe italico non ha ben ponderato se anche fra le versioni greche di Eracle diventate con il tempo secondarie, non ve ne fossero analoghe a quelle dell' eroe latino; al quale del resto possono pur essere state at-

ne, osche con gli Stati della Sicilia, particolarmente con Siracusa, che di tal cangiamento di cose seppe trarre grande partito. Intorno all'intensità di codesti antichissimi rapporti di Roma con gli Stati italioti la tradizione è in generale muta. Nè noi siamo sempre in grado di stabilire se alcuni di quelli che abbiamo notati si debbono attribuire all'efficacia di poeti continuatori dell'opera di Stesicoro, di storici, che, come Hippys, sortirono i natali nella caldica Reggio, o se invece sia il caso di pensare a tradizioni messe in onore da scrittori tarantini e della penisola messapica, a partire dal tempo delle prime guerre sannitiche, vale a dire dai tempi che da Aristosseno corrono a Livio Andronico, ad Ennio, a Pacuvio. Gli scavi saviamente ed ampiamente condotti non soltanto nel suolo di Roma ma in tutto il piano latino e nella regione volsca, regione, che pur promette ampia messe archeologica, potranno in qualche parte fornire il modo, se non di risolvere, per lo meno di formulare il quesito: se ad una grande attività di relazioni commerciali con le città italiote, particolarmente con le calcidiche Reggio, Cuma, e con la focese Velia corrispose, in misura sia pur minore, un'efficacia intellettuale nel campo della religione e dell'arte. Allo stato delle nostre cognizioni è lecito invece constatare che di Roma si occuparono gli storici di Siracusa a partire da Antioco da Filisto, da Callia, a Timeo, a Filino di Agrigento, a Sileno di Calacte. Certo la grande efficacia italiota si fece sentire dopo le relazioni con i Sanniti e con Taranto. Da Taranto, grazie a Livio, ad Ennio, a Pacuvio, si trasportarono a Roma i generi letterarî più diffusi fra gli Italioti e quelle dottrine pitago-

tribuite le vicende dell'antico Semo Sanctus con cui dagli antichi apprendiamo essere stato identificato in greco Hercules senza che ciò abbia rapporto con la derivazione di un nome dall'altro.

Checchè sia di ciò, il carattere greco del rito che si prestava ad Ercole è costantemente affermato dagli antichi Romani, i quali in Ercole vedevano un dio greco, Liv. I, 15, e che in grazie di questo culto dicevano che Roma fosse città greca, v. Strab. V p. 230 C, il quale si riferisce all'annalista Acilio (o Celio?). Il che non toglie che l'identificazione Heracles-Hercules sia negata appunto da coloro che dichiararono di attenersi all'autorità di Livio e della tradizione.

riche di cui Appio Claudio, il censore del 312 a. C., passava per un seguace. Da Taranto giunse a Roma quell'Ennio che divulgò anche i risultati della scienza e delle speculazioni filosofiche dei Sicelioti. A parte infatti il poema sull'ἡδυπάθεια, che appare essere stata riproduzione di quello di Archestrato di Gela, Ennio, come è noto, rese popolari fra i Latini le dottrine di Epicarmo e poi quelle di Evemero da Messina, destinate ad esercitare una grande influenza anche nella religione, nella filosofia e nella storiografia romana. Basti ricordare Pico e la Lupa nutrici di Romolo, che di già dai più antichi annalisti romani, da sacri animali protettori della stirpe latina, vennero trasformati in esseri umani [1]).

In mezzo a questo incrocio di correnti elleniche, che precedettero il periodo della grande efficacia diretta di Atene, di Alessandria, di Pergamo, ad una particolare regione della Penisola deve essere rivendicata parte nobilissima nell'educazione dei futuri signori del mondo.

Intendo accennare alla Campania, la quale, pur diventando soggetta ai Sanniti, che divennero poi famosi con il nome di Campani, e che si impossessarono di Cuma, di Nola, di Pompei, che fondarono Nuceria, non cessò mai di essere un vivo focolare di cultura, di civiltà. Rinvio ad un'altra particolare indagine lo stabilire sino a che punto i rapporti fra Napoli e Capua, fra Napoli e Taranto e Turî abbiano contribuito a favorire l'ulteriore sviluppo della cultura osca, ed a far sorgere il genere letterario delle Atellane, che a Roma ebbe poi accoglienza così singolare, genere che par-

[1]) Accenno a circostanze note, da me illustrate e nei precedenti lavori più volte citati in questa memoria. Qui mi sia lecito far notare che anche il mito di Anna, la sorella di Didone, mito che fu poi fuso con quello di Anna Perenna, contiene elementi che ben si intendono ove si pensi ad un'anteriore localizzazione della leggenda di Enea nelle coste di Turì v. Ovid. *fast.* III, 585. Ciò che del resto non sorprende dacchè sulle coste di Turì e delle città vicine fu pure localizzato il mito di Enea e dei Troiani, 26; *Schol. Lycophr.* 1075; Strab. VI p. 262 C.; Claud, Quadr. et Rubell Bland. apud Serv. *ad Aen. georg.* I, 103 = Claud. fr. 91 P.

rebbe connettersi con quei φλύακες, che a Taranto erano così lietamente ascoltati, e che in ultima analisi trova i precedenti nella produzione letteraria siciliana del secolo V. Quell' indagine potrà giovare a comprendere dati monumentali e storici, che, presi a sè, oggi appaiono pressochè inesplicabili. Per il momento, preferisco chiudere il mio discorso con il rilevare che poche regioni, al pari della Campania greco-osca, hanno contribuito alla formazione della più antica storia romana.

È nella Campania che autori, che non siano più in grado di indicare con il loro nome, raccontavano quelle avventure di Aristodemo di Cuma, che ci fanno assistere ai primi barlumi di una storia politica di Roma [1]). In Campania visse forse l'autore di quella « storia Cumana », che narrava le vicende dei setti re favolosi e dell' arrivo a Roma della Sibilla [2]). Infine alla Campania Roma è debitrice di Nevio, che, narrando la prima guerra punica, coglieva l' occasione di illustrare tutti quei miti, che con le prime origini della Campania e del Lazio avevano relazione, e che creando la tragedia nazionale esponeva le vicende del fondatore della Città. Che se la terra sannitico-campana dava a Roma il primo autore del poema storico nazionale, la greca Napoli, la fedele alleata dei Romani, dava alla luce quell' Eumaco, che narrava la seconda guerra punica e le lotte di Roma contro Annibale [3]). Che anzi, se la sorte ci fosse stata meno avara, avremmo forse modo di constatare che più d' una delle notizie di Livio relative alla storia delle guerre contro i Sanniti od alla presa di Napoli nel 326 a. C. derivano da uno storico che nacque o visse in terra vicina a Napoli od in Napoli stessa [4]). Così anche uno storico di Napoli, o della vicina Cuma, fu assai probabilmente colui che servì

[1]) Diod. VII, 10; Dionys. VII 2 sqq.; Plut. *de mul. virt.* 26.

[2]) Mueller, *FHG.* IV p. 434; cfr. Maas, *de Sibyllarum indicibus* (Gryphiswaldiae 1879).

[3]) Mueller, *FHG.* III p. 102.

[4]) Anche per questa questione mi sia concesso rimandare alle discussioni già fatte nella mia *Storia di Roma* I, 2, p. 487 sgg., ove ho cercato dimostrare che i minuti racconti di Livio e di Dionisio intorno alla presa di Napoli ed ai rapporti

di fonte a Lutazio, ove di Napoli narrava le vicende [1]). È del resto ovvia la considerazione che Napoli, la città più colta d'Italia alla fine della repubblica ed al principio dell'impero, non sia salita a tal grado di civiltà grazie agli aiuti ed al favore dei Romani, ma che abbia proseguito nella via di quelle nobili tradizioni, che datano dalla seconda metà del V secolo, vale a dire dal tempo stesso in cui Cuma ed Atene le dettero vita [2]).

Le varie città della Magna Grecia, non meno di quelle della Sicilia, esercitarono pertanto una vasta efficacia materiale e politica, religiosa, e letteraria sul popolo romano, a partire dal VII sino al III secolo a. C. Che se la tradizione romana non cerca di insistere di soverchio su questo fatto e mostra invece maggior cura nel dichiarare che la Grecia propriamente detta ed i regni ellenistici le furono maestri nelle arti e nelle scienze, ciò va spiegato con il fatto che solo nel III secolo a. C. a Roma avvenne di uscire dai confini della Penisola, di diventare il primo Stato politico del mondo e di intrecciare relazioni politiche estese con i paesi ellenici [3]). Ciò avvenne allorchè la civiltà pergamena ed alessandrina erano nel fiore. I ricordi luminosi di Atene erano ancor vivi almeno in parte. Ma le civiltà pergamena ed alessandrina rappresentavano realmente un'ulteriore raffinatezza, e come forze vive esercitarono tale fascino sui

di questa città con Taranto meritano fede e non sono, come dal Niese e da altri dotti tedeschi si è pensato, tarde creazioni dell'annalistica romana.

[1]) Il prezioso frammento di un Lutazio apud Philarg. *in Verg. georg.* IV, 564 = fr. 2 P., relativo alle origini di Napoli succeduta a Partenope s'intende in tutta la sua luce ove si pensi alla villa dei Lutazi Catuli a Baie ed alla consuetudine di costoro di vivere nella Campania, sicchè da questa introdussero a Roma il costume dei velari, Val. Max. II, 3, 6; cfr. Plin. *n. h.* XIX, 23.

[2]) Sul tempo in cui Napoli, perduta ogni importanza politica, divenne esclusivamente asilo delle Muse discorro in una memoria che vedrà presto la luce negli Atti di quest'Accademia.

[3]) L'origine assai recente dei rapporti politici diretti fra Roma e la Grecia è esplicitamente attestata da Polibio, II, 12, che li fissa al 228 a. C.

Romani da far mettere in seconda linea, se non dimenticare, quanto avevano già appreso dagli Italioti e dai Sicelioti. La decadenza economica e politica della maggior parte delle città della Magna Grecia e della Sicilia, l'estensione sempre crescente delle relazioni politiche di Roma con gli Stati Orientali favorirono questo fenomeno. Ed ai Romani avvenne come a tutti coloro, che sono più disposti a rammentare i più chiari ed illustri maestri, che conobbero nei loro ultimi anni dell' educazione scientifica, anzichè quegli umili insegnanti i quali alla formazione dell' intelletto dettero i primi e forse i più efficaci impulsi.

I Romani dell' età di Cesare e di Augusto ripensando all' invasione della cultura ellenica, compiutasi dopo le vittorie di Tito Quinzio Flaminino e di Paolo Emilio, per cui la civiltà di Roma veniva ormai a formare un capitolo da aggiungersi a quello della greca, erano naturalmente portati ad esclamare:

> Graecia capta ferum victorem caepit, et artes
> Intulit agresti Lazio [1]).

Ma gli scrittori romani, ove alla intera conoscenza delle vicende nazionali avessero accoppiato un senso di piena oggettività, si sarebbero dovuti esprimere in modo diverso. Nell' opera in cui Cicerone seguendo, come egli stesso ci avverte, autori greci, rintraccia le prime origini del popolo romano, v' è certo una parziale esagerazione dove si legge che al tempo di Tarquinio Prisco nella Città: « influxit « non tenuis quidam e Graecia rivulus, sed abondantissimus amnis « illarum disciplinarum et artium » [2]). Sul principio del VI secolo Roma era infatti ben lungi dall' essere compenetrata dalla scienza e dalla cultura greca. Tanto è vero che solo nel secolo dopo, secondo la testimonianza di Varrone, abbandonata l' arte etrusca si sarebbe

[1]) Horat. *ep.* II, 1, 156.
[2]) Cic. *de re publ.* II, 34.

eretto il primo tempio di stile greco [1]). Ma le stoviglie arcaiche trovate nel territorio falisco, e gli scavi recentemente istituiti nel Foro provano, seppure di ciò vi fosse bisogno, che nel V secolo Roma era aperta ai mercanti greci ed all' efficacia vivificatrice delle città della Magna Grecia, della Sicilia e della focese Marsiglia. Le nuove scoperte del Foro, la quale anzichè indebolire come è stato erroneamente affermato, conforteranno, e lo vedremo tra poco, i risultati della critica storica, c'insegnano come a torto da alcuni critici recenti si sia dubitato della tradizione, dove parla dei rapporti dei Romani, a partire dalla seconda metà del V secolo, con i Liparei e con l'oracolo di Delfo [2]).

[1]) Varr. apud Plin. *n. h.* XXXV, 154; cfr. Vitruv. III, 2, 27.

[2]) Dalle relazioni ufficiali sinora pubblicate non appare chiaro in che rapporto la suppellettile archeologica scavata intorno alla stela arcaica del Foro romano stia con la stela stessa. Su ciò si attendono le notizie particolareggiate che non mancherà di pubblicare il benemerito ingegnere Boni, dal quale quegli scavi furono diretti, e che intorno a questo argomento non ha finora comunicato che informazioni assai monche ed incomplete.

Ma se può essere dubbio che quella suppellettile abbia con il cippo quella diretta relazione, che da alcuni è stata affermata (rimando per ora a quanto su questo argomento ho pubblicato nella *Nuova Antologia* del 15 Nov. 1899 e del 15 Genn. 1900), resta però evidente che a Roma, come nel vicino agro falisco, erano introdotte ed usate stoviglie che risalgono sino al principio dei secoli VI e VII a. C. Non accenno ai termini cronologici più antichi che qualche critico ha voluto ricavare dai cocci di tipo miceneo, perchè lo studio di essi non mi pare sin ora fatto con criteri scientifici sicuri e ben determinati. La recente scoperta di papiri che abbassano circa un secolo e mezzo i calcoli anche i più radicali di coloro che hanno computato la cronologia egizia possono avere per risultato di far discendere anche la cronologia generalmente ammessa dello stile miceneo. Oltre a ciò non mi pare ben dimostrato che codesti cocci del Foro, che si sono addirittura attribuiti all'età micenea vale a dire a circa un millennio a. C., non siano semplicemente frammenti di stoviglie ancora in uso nel VI o nel V secolo a. C.

Che ad ogni modo Roma nell' VII o nel VI si importassero vasi greci, non basterebbe per sè solo a provare che quivi si accolsero idee e concetti greci, così come i vasi giapponesi e cinesi che ornano le nostre sale non dimostrano certo che noi

Appunto perchè Roma, fino da quel tempo, aveva relazioni assai vive con il commercio greco, si astenne dal molestare, come facevano gli Anziati, le navi greche, ed al pari degli Etruschi della vicina Cere protesse le navi mercantili elleniche, inviò sacre teorie a Delfo [1]).

siamo stati conquistati alle idee ed alla civiltà dell'Estremo Oriente. Quei vasi hanno solo virtù di accertare relazioni commerciali più o meno intense. Oggetti greci sono stati trovati anche presso popoli che per tutta l'antichità rimasero allo stato di barbarie (si pensi ad es. all'aureo ripostiglio di Vettersfelde, v. FURTWAENGLER, *Programm zum Wilchelsmannsfeste* Berlin 1883). E non si può dire che siano state interamente incivilite le coste settentrionali del Mar Nero, non ostante le molte relazioni commerciali e la presenza di città e necropoli greche che v'ebbero luogo. Vera civiltà comincia con il sorgere delle forme artistiche e letterarie. E d'altra parte è chiaro che la risposta al quesito che qui formuliamo può esserci data solo dalla più vetusta tradizione letteraria greca, la quale è esplicita nel parlare di Roma sino dal secolo V. Su ciò v. la mia *Storia di Roma* I, 1 cap. I.

In attesa che siano pubblicati i dati relativi alla così detta stipe votiva (se veramente ciò che non è ancor chiaro, si può parlare di stipe) e che gli scavi vengano proseguiti e condotti a termine mi trattengo dall'esporre completamente il pensiero mio sulla età e sul contenuto della epigrafe arcaica e sul momento a cui essa si riferiva. Credo anzi che si siano mostrati eccessivamente imprudenti coloro i quali, allo stato delle nostre cognizioni, si sono avventurati a risolvere problemi che sia dal lato topografico storico che filologico son per lo meno assai immaturi e per la cui soluzione nessuno sino ad ora ha mostrato di essersi procurrata tutta la preparazione necessaria (v. ora le giuste osservazioni dell'HUELSEN nell'*Jahrbuch d. arch. Instituts*, gennaio 1900).

Tuttavia dal complesso è lecito fin d'ora rilevare il fatto che verun elemento è venuto fuori il quale abbia virtù di dimostrare meno che saldo il lavorio della critica moderna dal Vico, dal Beaufort e dal Niebuhr sino ai nostri giorni. Che anzi già si vanno delineando elementi che sembrano destinati a recar nuovi contribnto a favore della critica storica. Ma a rilevarli ed a mostrarne la vigoria attendo, amo ripeterlo, che sian condotti a fine gli scavi.

Sull'ambasciata dei Romani a Delfo e sui loro rapporti con Lipari (a. 396 circa a. C.), negati ingiustamente da qualche critico straniero, v. *ib.* la mia *Storia di Roma*, I, 2, p. 26.

[1]) STRAB. V p. 221; 232 C. Cfr. DIOD. XV, 1, 82 ed il mio studio: *La flotta*

Era ben giusto quindi che di Roma si occupassero con animo non ostile Antioco di Siracusa e più tardi Aristotele, Eraclide Pontico e Teofrasto [1]). Ed era del pari naturale che la città, che offriva ospitali i suoi lidi ed il suo mercato ai naviganti ellenici, dagli scrittori della Grecia propriamente detta, sino dal IV secolo, meritasse di essere ornata del titolo di πόλις Ἑλληνίς [2]).

greca che nel 349 a. C. comparve davanti alle coste del Lazio, nei miei *Studi Storici* II (Pisa 1893) p. 441 sgg.

[1]) V. la mem. cit.: *Gli elementi sicelioti* etc.

[2]) Heracl. Pont. apud Plut. *Cam.* 22, 2; cfr. Strab. V p. 231 C. sq.

PER LA STORIA DI NAPOLI
E D'ISCHIA
NELL'ETÀ SILLANA

MEMORIA

LETTA ALL'ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL GIORNO 8 MAGGIO 1900

DAL SOCIO

ETTORE PAIS

È opinione generalmente ammessa che il 326 a. C., allorquando venne in potere dei Romani, Napoli abbia perduto il possesso dell'isola d'Ischia. E con tal fatto si collegano le parole di Strabone, il quale, dopo aver narrato che i Napoletani l'avevano occupata in seguito alla partenza di Jerone di Siracusa e che possedevano pure Capri, aggiunge: πολέμῳ δὲ ἀποβαλόντες τὰς Πιθηκούσσας ἀπέλαβον πάλιν, δόντος αὐτοῖς Καίσαρος τοῦ Σεβαστοῦ, τὰς δὲ Καπρέας ἴδιον ποιησαμένου κτῆμα καὶ κατοικοδομήσαντος V p. 248 C.

Se non che contro questa opinione, che vedo accolta fra gli altri dal Beloch e dal Mommsen [1]), militano, secondo il mio modo di vedere, argomenti di capitale importanza, i quali, se non mi inganno, non sono ancora stati avvertiti.

Ove i Romani nel 326 avessero tolto a Ischia ai Napoletani come mai nel 313 a. C. fondando una colonia marittima la collocarono nell'isola Ponza? [2]). Perchè a somiglianza di ciò che aveva già fatto Jerone di Siracusa verso il 474 a. C. non occuparono Pitecuse, che per ragioni strategiche era infinitamente superiore? A me non sembra occorrano molte parole per far intendere che se nel 313 i Romani fossero realmente stati signori di Ischia, forte per natura, facile a difendere, ricca di terre tanto quando bastava a sostentare una mo-

[1]) Beloch, *Campanien*, p. 205; Mommsen ad *CII.* X p. 679.

[2]) Liv. IX, 28, 7, = a 312 a. C. secondo Diodoro, XIX, 101.

desta colonia marittima, non l'avrebbero posposta a Ponza, assai più piccola, meno facile ad accedere e strategicamente meno importante. Non dobbiamo infatti dimenticare che nel 310, ossia dopo la fondazione di Ponziae, i Romani sono obbligati di fare una recognizione sulle coste dei Nucerini e dei Pompeiani ove hanno la peggio [1]). Nessun dubbio che contro i Sanniti abitatori della regione orientale del Golfo dovesse essere più utile una colonia ad Ischia anzichè a Ponzia. Tanto più che dai testi risulta che verso il 326 i Sanniti del golfo di Napoli erano soliti disertare le coste del Lazio con escursioni marittime; escursioni che era più facile sorvegliare ed anche impedire con il possesso dell'isola di Pitecuse od Ischia [2]).

Se pertanto, per premunirsi contro le invasioni dei Sanniti di Agatocle e dei Cartaginesi, [3]) i Romani dedussero la colonia marittima di « Pontiae » e non già di « Pitecusae », la ragione va cercata nel semplice fatto che Pitecuse od Ischia non era ancora diventata loro terra, ma che era invece rimasta in potere dei Napoletani. Ed ammettendo che nel 326 Napoli non abbia perduto il possesso di questa fertile isola, che aveva tanta importanza anche per i suoi commerci marittimi, si intende in tutto e per tutto la notizia del « foedus aequum », che Roma contrasse con Napoli [4]). La quale per molto tempo ancora, per lo meno sino al 172 a. C., continuò ad essere il centro navale dei Romani o, per dir più esattamente, la più importante città dei soci navali sulle coste del mar Tirreno [5]).

[1]) Liv. IX, 38.

[2]) Per ingannare il duce dei Sanniti, che occupava Palepoli, Ninfio, uno dei due « praetores » di Napoli, chiede a lui: « sineret se classe circumvehi ad Romanum « agrum, non oram modo maris sed ipsi urbi propinqua loca depopulaturum ». Liv. VIII, 26,1. Rimando a Strab. V, p. 232 C., ed al commento che faccio di tale notizia nella mia *Storia di Roma* I, 2, p. 409, n. 1.

[3]) All'importanza della colonia marittima di Ponzia rispetto alle relazioni di Roma con Cartagine e con Agatocle ho già accennato nella memoria: *Gli elementi sicelioti nella più antica storia di Roma* nei miei *Studi Storici* II (Pisa 1893) p. 344.

[4]) Ho discusso tutto il materiale nella mia *Storia di Roma* I, 2, p. 485.

[5]) Polyb. I, 20, 14; Liv. XXXV, 16, 3; XXXVI, 42, 1; XLII, 20, 3; 48, 6, 9. Le notizie relative alla potenza marittima di Napoli ho illustrate in una memo-

Ma se nel 326 Ischia era ancor rimasta sotto la signoria di Napoli quando ne venne distaccata? A qual tempo va riferita la guerra ricordata da Strabone, per effetto della quale la nostra citta fu privata di una delle gemme, forse della più preziosa gemma, del suo piccolo dominio coloniale.

A me sembra si possa affermare con sufficiente probabilità che ciò avvenne l'82 a. C., allorquando i Sillani penetrati per tradimento di notte in Napoli, ne sgozzarono la maggior parte degli abitanti, ne dispersero i rimanenti e la spogliarono delle triremi di guerra [1]). Durante la guerra sociale e civile le varie città della Campania, come quelle di diverse altre regioni d'Italia, si videro nella necessità di parteggiare per gli Italici o per Roma eppoi per Silla o per i capi del partito mariano. Silla fu altrettanto liberale nel premiare le città che gli aprivano le porte quanto feroce nel reprimere e punire le avversarie. Perciò ben si intende come Napoli non sia riuscita a sottrarsi a quegli stessi mali che nella Campania afflissero ad es. Stabie e Nola, altrove Norba e Preneste. Il territorio di Nola venne accordato ai soldati sillani, Pompei ricevette una colonia sillana, il territorio di Calatia venne unito a quello di Capua, fu creata la colonia di Urbana nell'agro Falerno e l'agro di Stabie fu attribuito a Nuceria Alfaterna, una tra le città amiche di Silla. E così Napoli scontò la sua antipatia per il partito sillano con l'uccisione o la dispersione dei suoi cittadini, con la perdita delle navi da guerra ed infine, come io penso, con la confisca della parte più cospicua del suo territorio [2]).

ria: *Sul culto di Atena Siciliana* e sull' Ἀθήναιον *del Capo della Campanella*, che vedrà a giorni la luce nell' *Archivio storico per le provincie Napoletane*.

[1]) App. *b. c.* I, 89: ἐς τε Νέαν πόλιν ἐκ προδοσίας νυκτὸς ἕτεροι τῶν Συλλείων ἐσελθόντες ἔκτειναν ἅπαντας χωρὶς ὀλίγων διαφυγόντων καὶ τὰς τριήρεις τῆς πόλεως ἔλαβον.

[2]) Per Pompei, Nola, Capua, Nuceria, Urbana v. i passi raccolti dal Mommsen, ad *CIL.* X, p. 89; 366; 142; 144; 460 per Stabie Mommsen, *ib.* p. 84 cfr. con Beloch, *Campanien* p. 248. Su Calatia oppure su Caiatia v. *Lib. col.* s. v. p. 232 Lach. cfr. con Mommsen ad *CIL.* X, p. 444.

Nella epigrafe che Silla avrebbe fatto porre sul suo sepolcro era detto: ὡς οὔτε τῶν φίλων τις αὐτὸν εὐ ποιῶν οὔτι τῶν ἐχθρῶν κακῶς ὑπερβάλετο, Plut. *Syll.* 38 extr. Il che

Noi ignoriamo le vicende di Napoli per il periodo che dalla guerra di Annibale va alla sociale. Ma dal fatto che buona parte dei suoi cittadini accettò di mala voglia la cittadinanza romana [1]) come dall'altro che nell'82 a. C. la maggioranza di essi venne sgozzata si è naturalmente guidati alla conclusione che in essa, come era naturale attendere in città dedita ai commerci marittimi, fosse piuttosto vigoroso il partito democratico. E tale conclusione è rafforzata dalla circostanza che a (differenza di ciò che avvenne nelle città in cui si serbò a lungo la costituzione aristocratica), la somma autorità politica a Napoli venne a concentrarsi nelle mani non dell'arconte, che vi perdurò ma che v'ebbe una posizione subordinata, bensì del δήμαρχος, magistratura democratica, che rispondeva a quella del tribuno della plebe [2]).

Da tutto ciò risulta che nel 90 a. C. la legge Iulia che a Napoli accordò quella cittadinanza romana, la quale nel fatto la veniva a privare della sua indipendenza, ossia del « foedus aequum », non la ridusse via alla comune condizione di uno dei tanti « municipia civium Romanorum ». Il fatto stesso che Napoli potè serbare le sue triremi da guerra ancora per altri otto anni, ossia sino all'82, è un indizio che qualche privilegio le venne riconosciuto. Ed anche dopo la sanguinosa devastazione e repressione sillana, Napoli serbò ancora notevoli traccie della sua antica autonomia. Tanto è vero che ancora nell' età augustea ed anzi nella successiva si valse della lingua greca nei documenti ufficiali.

Con il saccheggio di Napoli e l' uccisione dei suoi abitanti par-

certo Silla volle si sapesse avendo in mente non tanto i benefizii od i castighi con cui premiò od afflisse i particolari amici o nemici quanto le città e gli Stati a lui favorevoli o contrari.

[1]) Cic. *pro Balbo* 8, 21: « in quo magna contentio Heracliensium et Neapolitanorum fuit, cum magna pars in eis civitatibus foederis sui libertatem anteferret ».

[2]) E così si spiega il fatto singolare che a Napoli gli imperatori Tito ed Adriano, invece di coprire l'ufficio di ἄρχων, sebbene questo ufficio vi perdurasse, accettarono quello di δήμαρχος. Sul che ho discusso nella mia memoria: *Gli elementi Italioti, Sannitici e Campani nella più antica Storia di Roma*, edita nel vol. XXI degli *Atti* di questa Accademia.

rebbe stare in rapporto anche la formazione della villa di Lucullo, la quale occupò tutto il colle di Pizzofalcone ed il Castel dell' Uovo. Lucullo, l'amico intimo di Silla, dovette più facilmente riuscire a trasformare in una grandiosa villa la regione su cui era forse esistita la rodia Partenope, ossia Palaepolis, ove questa fosse stata diroccata durante la guerra dell' 82 a. C. [1]). Sorte in gran parte analoga, o per dir meglio affatto simile per più di un rispetto, toccò di nuovo al colle di Pizzofalcone il 902 a. C. Allorquando l' aglabita Ibrahim-ibn-Ahmed passato il Faro minacciò anche le coste della Campania, Gregorio console napoletano d'accordo con il vescovo Stefano e gli altri potenti deliberò di diroccare il castello lucullano. E per cinque giorni, nel settembre o nell' ottobre di quell' anno, gli stessi Napoletani attesero a spianare le case che rallegravano quel- l'amena regione, e gli abitanti di essa vennero trasferiti entro le mura della città orientale [2]).

Il periodo più splendido per la storia delle ricche villeggiature romane stendentisi da Pizzofalcone, a Posilipo, a Pozzuoli, parrebbe pertanto coincidere con la rovina dell' autonomia napoletana. E la decadenza di Napoli è strettamente connessa con il prosperare di Pozzuoli, così come la fortuna di Partenope era già stata in diretta relazione con lo scadere di Cuma [3]). Certo della distruzione della flotta napoletana nell' 82 la prima ad avvantaggiarsene fu Puteoli. E se ancora verso il 172 a. C. Napoli era la città marittima più importante del Tirreno, dopo l' 82 la regione che parve più atta a diventare l'arsenale romano fu la spiaggia fra Pozzuoli e Miseno. Condizione di cose suggerite o meglio imposte dalla natura dei luoghi; seppure è vero che anche oggi dopo tanti secoli le officine navali

[1]) Intorno all' esistenza di Partenope o Palepoli a Pizzofalcone io accetto le vedute del Capasso, che mi pare aver corroborato con nuovi argomenti e considerazioni, v. la mia *Storia di Roma* I, 2, p. 470 sqq.

[2]) Joh. Diac. *Acta transl.* n. 9 S. *Sever.* in Capasso, *Monum* I, p. 291 sqq.; cfr. Schipa, *Storia del ducato napoletano* (Napoli 1895) p. 218 sgg.

[3]) Lutat. apud Philarg. *in Verg. ecl.* IV, 564 = fr. 2 P. Sulle relazioni sulla storia di Napoli e quella di Pozzuoli rimando al mio lavoro: *La missione civile dolitica di Napoli nell'antichità* edita nel periodico napolelano *Flegrea*, Febbraio 1900.

che si sono stabilite presso Pozzuoli contribuiranno a distruggere l'arsenale napoletano.

Dei lavori intrapresi per trasformare i laghi presso Baia e per dar loro un più profondo accesso e battente non si parla è vero che dopo la pace di Miseno (39 a. C.), ossia dopo che le scorrerie e gli ostacoli di Sesto Pompeo signore della Sicilia obbligarono i Romani a riprendere quella politica marittima, che nel 313 aveva consigliata la fondazione di Ponzia. Ma se fra l'82 ed il 39 non si parla di Pozzuoli e di un arsenale romano sulle coste della Campania, ciò si spiega agevolmente con il fatto che durante tal periodo Roma trascurò più che mai gli ordinamenti marittimi. Sicchè verso il 66 a. C. i pirati potevano impunemente percorrere e saccheggiare le coste della Campania e del Lazio sino ad Ostia e far cospicui prigionieri a Gaeta ed a Miseno [1]).

Che però sino dall'82 la rovina di Napoli tornasse di vantaggio a Pozzuoli ricaviamo, sebbene indirettamente, da un altro fatto. A Pozzuoli passò come è noto gli ultimi mesi della sua vita Silla, dopo aver deposta la dittatura. E noi sappiamo che, pochi giorni prima di morire, egli attese a comporre una grave sedizione che v'era scoppiata ed a darle nuove leggi. Pozzuoli era pertanto fra le città care a Silla, forse fra quelle che, come Brindisi, l'avevano favorito. E che gli fosse veramente diletta apprendiamo dal fatto che la ragione per cui Silla morì fu l'aver preso a cuore il buon ordinamento edilizio e finanziario di questa colonia. È noto infatti come egli vomitò sangue in seguito all'ira compressa per non aver Granio o Gavio, magistrato supremo, restituito, come aveva promesso, quel denaro che era necessario alla ricostruzione del « Capitolium » puteolano [2]).

Silla fu pertanto nel medesimo tempo il nemico di Napoli ed il fautore della rivale di lei, Pozzuoli [3]).

[1]) Cic. *de imp. Gn. Pomp.* 12, 33.

[2]) Plut. *Syll.* 37.

[3]) Val. Max. VIII, 3. 8. Con il riordinamento della colonia Puteolana per opera di Silla non so se si possano collegare le due inscrizioni che in queste località fanno ricordo di un « centuria Cornelia », v. *CIL.* X, n. 1874; cfr. il titolo di L. Aurelio

Passata la reazione oligarchica, le varie città della Campania che da Silla erano state danneggiate rialzarono il capo. Capua, a dispetto del partito conservatore, nel 63 a. C. riebbe ad esempio quella colonia che era già stata dedotta nell'83 a. C. e riottenne il territorio della colonia Urbana. Ma la morte del terribile dittatore non recò altrettanti vantaggi a Napoli o per lo meno non valse a ripristinarla nell'antica condizione [1]. Prima che essa potesse riavere la bella e feraco isola d'Ischia occorse attendere la munificenza di Augusto, che gliela rese in cambio dell' ameno scoglio di Capri rimasto ai Napoletani. Ma quando Napoli riaveva Pitecusa la serie dei suoi fasti marittimi era chiusa; e tanto Ischia quanto Capri, almeno per lei, non avevano più alcuna importanza strategica.

Grazie al trionfo del partito oligarchico ed all'ira di Silla Napoli precipitò ed ad un tratto da quella china nella quale essa si era trovata dopo la seconda guerra Punica. Sino al 172 circa Napoli era stata dopo tutto il principale arsenale marittimo e militare dei Romani. Con Silla si chiude pertanto un periodo glorioso della vita napoletana e si determina in modo esclusivo ciò che sino allora era stato uno dei due aspetti principali della civiltà e della grandezza della nostra città. Lucullo, il confidente di Silla, prese per sè solo e per crearvi una villa, la regione di Pizzofalcone, che era forse la più salubre e ridente del golfo, dove anche ora a distanza di tanti secoli sorgono poche dimore di agiati, e dove la popolazione non sta forse nella stessa ragione diretta e proporzionale di quella che si addensa nelle altre parti della nostra città. L'esempio di Lucullo venne ben presto seguito da altri e le regioni contigue sino a Posilipo ed a Baie furono destinate alla villeggiatura di pochi ricchi o potenti. Napoli, che con la sua flotta aveva assistito i Romani nella conquista della

Pilade edito dal SOGLIANO nelle *Notizie di Scavi* 1888, p. 237 = IHM. *Add. ad CIL.* X, n. 369.

[1]) Delle condizioni interne di Napoli nell' età pompeiana e cesariana evito discutere. Da CICERONE, *ad Attic.* VII, 2, 5; 4, 2,; 13, 1; cfr. *pro Coelio* 23, può ricavarsi che il partito aristocratico divenuto potente a Napoli favorì la politica pompeiana e combattè quella di Cesare.

Sicilia nel soggiogamento di Cartagine e dell' Oriente, grazie a Silla ed al Cesarismo, che per questo lato anch' esso si pose nella stessa via, si trasformò nel delizioso soggiorno di molti svogliati ed infingardi [1]).

Se non che il bene raramente è disgiunto dal male, così come il male arreca con sè in misura più o men grande qualcosa di bene. La sciagura toccata a Napoli al tempo di Silla l'obbligò più che mai a coltivare la musica e le arti. Quivi, ancor più che per il passato, accorsero d' ogni parte poeti, artisti e filosofi. Il filosofo napoletano Staseas diventava il principe dei peripatetici [2]); il niceno Partenio vi si faceva ammirare per le appassionate sue istorie di amore. Ed a Napoli Partenio educava il più grande e delicato poeta latino:

« Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
« Parthenope studiis florentem ignobilis oti » [3]).

[1]) Ovid. *metam.* XV, 711.

[2]) Cic. *de orat.*, I, 104; *de fin.* V. 8; 75.

[3]) Verg. *georg.* IV, 563 sq.

INTERPROMIUM E CEII

PER

GIULIO DE PETRA

SOCIO ORDINARIO

DELLA R. ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI

E

PIER LUIGI CALORE

R. ISPETTORE PER GLI SCAVI E MONUMENTI

MEMBRO DELL' ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PERUGIA

NOTA

LETTA ALLA R. ACCADEMIA NELLA TORNATA DEL 12 GIUGNO 1900

(con una tavola)

È noto l' amore intenso, che Pier Luigi Calore, « quegli che « ha legata la sua esistenza alle colonne del tempio casauriense « per sostenerle » ha messo nello studiare e restaurare la badia di San Clemente a Casauria[1]). Il tenace artista, dopo aver tolto dal deplorevole oblio quel venerando edifizio, dopo aver raccolti in un museo gli avanzi monumentali, che o furono adoperati nella costruzione della badia, o tornavano a luce nelle sue vicinanze, ha continuato fruttuosamente le sue ricerche nell' agro di Casauria, e poi inerpicandosi su per i monti e scendendo per la riva destra della Pescara è arrivato a trovare un autentico e chiarissimo documento del pago di Ceii.

Il risultato delle sue esplorazioni io son lieto di presentarvi, onorandi Colleghi, premettendo ad esso l' esposizione e l' esame delle molte controversie nate fra i dotti per la topografia di quella regione.

[1]) Gabriele d' Annunzio, nel Giornale *Il Mattino* del 30 marzo 1892.

I.

Sulla via Claudia Valeria ci era una stazione, che l' Itinerario Antonino, la Tavola Peutingerana, l'Anonimo Ravennate, gli Atti di S. Valentino e S. Comizio chiamano variamente [1]): *Interpromium vicus*, *Interbromio*, *Interpromum*, *Interbronium*, *civitas Iterpromii*, *Interprimum*. Fra tante forme, quella a cui tutte le altre si rannodano più o meno chiaramente è *Interpromium*; ed essa trovandosi consegnata senza niuna alterazione nell' Itinerario Antonino, fu ritenuta dal Cluverio [2]) ed è stata accolta dal Mommsen [3]).

Altri ha creduto [4]) che la lapide, in cui si legge *Pagi Interpromini* (*C. I. L.* IX, 3046), l' anello d' oro [5]) con l' iscrizione *Hospitaalitas Interpromini*, e un particolar modo di sciogliere le abbreviature della Tavola Peutingerana obblighino a ritenere come forma genuina *Interprominum*. Però la leggenda dell' anello desta gravi sospetti [6]): in prima perchè *hospitalitas* non ha il

[1]) *Itiner. Antonin.* ediz. Wesseling 1735, pg. 102 *Interpromium vicus*, pg. 310 *Interbromio*; *La Table de Peutinger* par E. Desjardins, pg. 170 e segm. V, A, 1 *Int(er)p(ro)mum* (gli antichi editori lessero *Int(er)p(ri)mum*); *Anon. Ravenn.* Parisiis 1688, lb. IV, 35, pg. 220 *Interbronium*; *Acta Sanctorum*, marzo tm. II, pg. 430 B *civitatis Iterpromii*; ibid. aprile tm. III, pg. 722 e maggio tm. I, pg. 40 B *Inter Primum*, e ivi maggio pg. 40 E *in loco qui dicitur Inter Primum iuxta pontem lapideum* (Holstenio lesse *Interprimium*).

[2]) *Ital. antiq.* pg. 754.

[3]) *C. I. L.* vol. IX, pg. 286.

[4]) Mancini, *Topografia del Pago Interpromino* (in *Rendic. Accad. Pontan.* 1866, pg. 136-8).

[5]) Garrucci, *Sylloge*, n. 2278: E schedis Io. Petri Secchi. — In un opuscolo di Serafino Ventura, *Brevi Notizie su la fondazione del Monistero di Casauria*, Chieti 1853, si legge a pg. 9: « Sono assicurato, che il chiarissimo D. Stefano de Martinis di « Castiglione alla Pescara, ora dimorante in Teramo, conservi un anello antichis« simo di argento con pietra dura, su cui è scritto — *Ospitalitas Interpromi*« *niti* — rinvenuto presso Casauria ».

[6]) *Inscr. Lat. Antiquis.* 1863, pg. III; *C. I. L.* IX, pg. 17*, n. 337*: *eiusmodi in-*

valore giuridico di *hospitium* ed *hospes*, non esprime, cioè, il vincolo che obbligava due città o due famiglie a darsi reciprocamente ospitalità, ma indica la cortesia, la benignità nel ricevere gli ospiti. Inoltre, essendo uno degli ospiti il pago d' Interpromio, vale a dire una semi-città, l' esempio di Fundi (*C. I. L.* X, 6231) c' insegna, che la leggenda della tessera ospitale era in questo caso meno secca delle due parole scritte sull' anello in quistione, e per lo meno indicava tutte e due le parti contraenti [1]). Eliminato l' anello, l' *Interpromini* della lapide può essere una forma aggettiva; e la retta lezione della Tavola Peutingerana dà *Interpromum*, o *Interprimum* come lessero i più antichi editori, o tutt' al più *Interpronium*, *Interprinium*, giammai *Interprominum*. Non vi è quindi ragione per rifiutare *Interpromium* assicurato da così numerose testimonianze letterarie.

Il primo a rintracciare il sito d' Interpromio fu il chietino Lucio Camarra, che fece conoscere la sua opinione all' Holstenio, e questi [2]) la pubblicò con le seguenti parole: « Ego autem cognitionem eius (il sito d' Interpromio) Lucio Camarrae Teatino « viro nobili et docto debeo, qui ex vetustis Martyrum Actis sibi « exploratum affirmabat, Interpromium olim in dicta via Valeria « fuisse ad Aternum sive Pescaram fluvium, sub oppidulo S. Va- « lentini ultra angustias Populi oppidi ».

scriptionem ex ipso monumento difficulter admitteremus. L' accenno del sig. Ventura può forse anche escludere la falsificazione, se si ritiene che la *H* in *Hospitalitas* manchi per ignoranza di chi fornì la notizia; e allora *Interprominiti* si può sciogliere in *Interpromini T*(iti) *I*(uli), la geminazione della *A* in *Hospitaalitas* sarebbe opera del Secchi, la leggenda verrebbe a confermare la forma aggettiva d'*Interprominus*, e l' anello (perchè trovato a Casauria) lo avrebbe inviato al gentile abitante d' Interpromio un suo ospitato come segno di gratitudine.

[1]) Anche nella tessera di Trasacco pubblicata dal Barnabei (*Notizie* 1895, pg. 85 sg.), benchè l' *hospitium* sia tra due famiglie, sono incisi i nomi di tutti e due i contraenti, e la forma materiale della tessera permetteva agli ospiti di riconoscersi quando l' uno domandava ospitalità all' altro.

[2]) *Annot. in Italiam antiquam Cluverii*, Romae 1666, pg. 144.

Domenico Romanelli [1]) affidandosi alle parole del P. Allegranza, che assicurava essersi trovate molte antichità in Castiglione alla Pescara, credette dapprima che in quel comune si dovesse collocare il pago d' Interpromio; ma poi pensando che la via Claudia Valeria non si sarebbe inerpicata lassù, sottoscrisse all' opinione dell' Holstenio, e pose Interpromio nel luogo campestre della taverna di S. Valentino.

Il parere del Camarra e del Romanelli fu confortato da Giuseppe Liberatore [2]) e dal canonico Simoni [3]) con la notizia di altre scoverte fatte nel territorio di S. Valentino; e il Simoni determinò meglio l' ubicazione dell'antico pago dicendo, che si stendeva lungo la Pescara fra i fiumi Lavino ed Orta, cominciando un mezzo miglio a ponente del Lavino, e finendo un mezzo miglio a levante dell' Orta.

Intanto il barone Durini [4]) aveva già rifiutata la detta opinione; e persuaso che l' antica via abbia seguito lo stesso andamento della moderna strada regia (al presente via provinciale), pose Interpromio più ad ovest, e propriamente al Capocroce del Colle Mortula, dove la strada regia tocca il tratturo delle pecore, e affermava che là si rinvengono assai di frequente reliquie di antichità e moltissime se n' erano rinvenute nell' aprirsi la strada medesima.

E Ferdinando Mozzetti [5]) considerando che nella badia di Casauria vi è la lapide con le parole *Pagi Interpromini*, che in quel piano tornavano a luce statue ed altre antichità, che al di sotto di Torre de' Passeri si erano trovati sempre idoli, vasi, monete, che la distanza di XI miglia segnate nell' Itinerario Antonino fra Corfinio ed Interpromio è quasi identica a quella, che vi è oggi fra Pentima e Torre de' Passeri, collocò Interpromio nella pianura di Casauria. E quantunque avesse, con allucinazio-

[1]) *Antica Topografia del Regno di Napoli*, Prt. III, 1819, pg. 117.

[2]) *Opuscoli, Navigazione della Pescara*, I, Aquila 1834 pg. 105-07.

[3]) In *Giorn. Abruzzese*, 1838, n. XX; pg. 65-81.

[4]) In *Annali Civili*, Napoli, 1837, pg. 121-27.

[5]) In *Giorn. Abruzzese*, 1839, n. XXXII pg. 63 e sg., n. XXXIII pg. 123 e sg.

ni geologiche [1]), annebbiata e quasi discreditata questa sua ben fondata opinione, pure i fatti, che aveva recato in mezzo, dovevano preoccupare quelli che studiavano la quistione d' Interpromio.

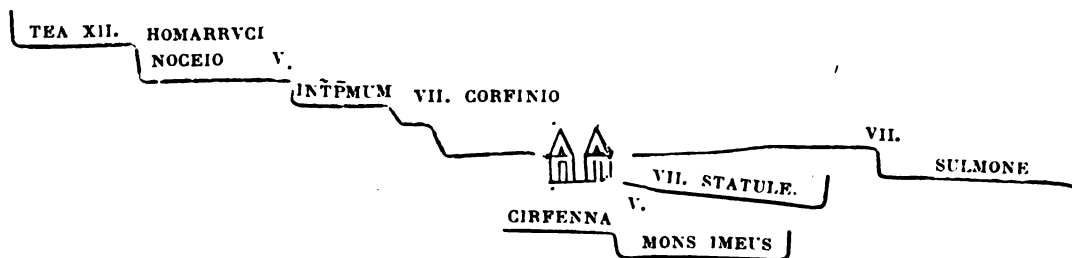
Difatti il Simoni ritornò sopra i suoi passi [2]), e volendo conciliare le ragioni archeologiche della pianura di S. Valentino con quelle di Casauria, ammise due centri di abitazioni, che legati dal rapporto di città e di borgo avevano lo stesso nome; nel punto più orientale, presso il Lavino, pose il Simoni la città d'Interpromio, e nel più occidentale, intorno al monumento di Casauria, pose

[1]) Al di sopra del fondo argilloso, in cui la Pescara fra Colle Mortula e il tratturo di Casauria si ha scavato un baratro profondo da 30 a 40 metri, giace uno strato di calcarea lacustre, dello spessore d' una decina di metri. che esiste non soltanto al piano, ma forma anche l' ossatura delle colline circostanti e specialmente di quella di Torre dei Passeri. Sulla ripa sin. del fiume, nella direzione della badia, anzi, com' egli afferma, nel taglio medesimo della ripa e in mezzo alla stratificazione tufacea, apparvero nella primavera del 1839 due statue acefale con altre anticaglie. Quand' anche fosse stato proprio così, era naturale il pensare che le corrosioni del fiume, nell' atto medesimo che avevano messo all' aperto quegli avanzi, li avessero anche fatto scivolare alquanto più giù del piano antico d' Interpromio. Invece il Mozzetti, credendo di vedere anche sulla ripa opposta altri simili ruderi ed al livello medesimo, in cui giacevano le statue della ripa sin., si persuase che quel punto indicasse il piano dell' antico Interpromio, il quale perciò *sta ora coverto da dodici e più palmi di depositi alluvionali* (pg. 65). E così tutto lo strato tufaceo venne, a parer suo, formato in due periodi ben distinti, una parte più antica, su cui venne edificato Interpromio, un' altra posteriore alla distruzione di questo pago e originata da un nuovo rovesciarsi della Pescara su quel piano. Quando poi il fiume si aprì il suo corso attuale attraverso il pago, *ha seco trascinato tutto il meglio delle fabbriche del centro della Città, talchè ora non rimangono che i fabbricati laterali, ... perchè l' alveo del fiume non si è disteso sino a tutta la lunghezza della Città* (pg. 66). Il Ventura (Op. cit. p. 8-9) parlando della medesima scoverta non dice che sia avvenuta nel taglio della ripa, ma sulla ripa e per uno scavo, che nello spazio di circa 15 palmi diede, oltre le due statue, molti pezzi lavorati di pietra, un vase di rame, monete ed altri oggetti.

[2]) In *Giorn. Abruzzese* 1841, n. LIX, pg. 65 sg.

il pago Interpromino [1]). Invece il Calore [2]), per le considerazioni svolte da altri nelle *Notizie* (1887, pg. 159), unificò in un solo pago tutta la distesa da S. Valentino a Casauria, ed ai confini di questo territorio, dove s' innalza il monumento della badia, mise il *ponderarium* d' Interpromio. Però quest' unico pago, che il Calore suppose, ma che non ritiene più da parecchi anni, ha contro di sè l' innegabile interruzione, che i colli di Zappino e di Mortula mettono fra i due punti resi cospicui dalle ruine e dalle iscrizioni antiche. E la stessa ragione della distanza impedisce di ammettere un medesimo nome per i due luoghi; perchè quand' anche fossero stati nel rapporto di città e di borgo (e vedremo che non fu punto così) il borgo avrebbe potuto non essere contradistinto da un nome particolare sol quando fosse stato suburbano, ossia contiguo alla città, ma giammai standone diviso per un buon tratto.

Perciò la vera soluzione l' aveva data nel 1866 il nostro D.r Mancini [3]), il quale per uno degli anzidetti luoghi propose un nome, che niente ha da fare con Interpromio. Nella parte qui ricordata della Tavola Peutingerana egli da Teano Marrucino seppe distinguere

TEA XII. HOMARRVCI
NOCEIO V.
INTPMUM VII. CORFINIO
VII. SULMONE
VII. STATULE.
V.
CIRFENNA
MONS IMEUS

ed isolare **Ceio**, distante XII miglia da Teate, V da Interpromio. Similmente l' Anonimo Ravennate (loc. cit. pg. 156, not. 1) fra *Teano Marucion* e *Interbronium* pone *Cegios*, nel quale ognuno può ravvisare il **Ceio** della Tavola Peutingerana. Avvalorato da tali testimonianze il Mancini sostenne, e meritamente, che il nome

[1]) Questa medesima opinione adottarono il Corcia (*Storia due Sicilie*, vol. I, 1843, pg. 143) e il Zecca (*Topografia e Corografia Marrucina*, Chieti 1889, pg. 106).

[2]) *L' Abbazia di S. Clemente a Casauria*, 1891, pg. 1.

[3]) *Op. cit.*, pg. 147-49.

antico da applicarsi agli avanzi di costruzioni e alle lapidi esistenti fra il Lavino e l'Orta sia stato *Ceii*.

Anche il Desjardins [1]) rilevò, indipendentemente dal Mancini, l'esistenza di Ceii, ma senza dargli un nome moderno, perchè quello di *S. Valentino*, che avrebbe dovuto indicarlo, era stato da lui mescolato fra gli altri nomi che rappresentano Interpromio [2]).

Alla identificazione di Ceii il Mancini soggiunse le due proposizioni seguenti: che quel luogo fosse stato una città, anzi una magnifica città; e che il pago d'Interpromio fosse stato nella gola del comune di Popoli, presso la confluenza del fiume Tritano (Tirinus) con la Pescara (Aternus).

Nel dare importanza oppidana ai ruderi di Ceii il Mancini si accorda con tutti coloro, i quali nell'anfiteatro menzionato in una lapide di S. Valentino [3]) han riconosciuto un anfiteatro proprio di quel luogo. Decisamente avverso a tale veduta è il Mommsen, perchè i Marrucini avendo avuto una città sola, Teate [4]), e le città dei finitimi Peligni essendo ben determinate nella loro ubicazione, egli non può ammettere un'altra ed ignota città presso alla foce del Lavino. Se ciò non basta per definire come vico o pago il gruppo di edifizi situato nella pianura di S. Valentino, viene a favorire la sentenza Mommseniana lo stesso argomento, che si è addotto contro di essa.

[1]) *La Table de Peutinger* pg. 170 n. 15; nella tavola (Segm. V, A, 1) manca la piccola ■ in alto e a fianco di Ceio.

[2]) « *Interpromium* (village de Torre-de-passeri, près S. Valentino et de l'abbaye S. Clemente-in-Casauria) ».

[3]) Giova riportarla qui dal *C. I. L.* IX, 3044 per le cose che bisognerà notare appresso: (*S*)ex. Pedio Sex. f. An | Lusiano Hirruto | Prim. pil. Leg. XXI. pra(*ef*) | Raetis Vindelicis Vall(*is*) | Poeninae et levis armatur | IIII. vir. i. d. praef. Germanic(*i*) | Caesaris quinquennalic(*i*) | (*i*)uris ex S · C · quinquen · iterum | Hic amphiteatrum d. s. p. fecit | M. Dullius M. f. Gallus.

[4]) Plin., *Hist. Nat.* III, 12, 106: *Marrucinorum Teatini.* — Neanche Strabone (V, 4, 2, pg. 241) ricorda altra città, che si possa attribuire ai Marrucini. Quindi il Mommsen (*C. I. L.* IX, pg. 282): « Promiscue autem usurpantur vocabula Teatinorum et Marrucinorum, cum ea res publica universum Marrucinorum populum comprehenderit ».

Infatti qual valore topografico può avere la sola lapide, per assicurare l'esistenza dell'anfiteatro, quando niun vestigio di questo si trova nel territorio di S. Valentino? Per pensare che lì attorno vi abbia potuto essere un municipio, non basta che l'iscrizione si sia trovata in quel luogo, ma si richiede che almeno sia stata messa dall'autorità municipale, come attestazione della pubblica riconoscenza verso il munifico cittadino. Invece, il ricordo dell'anfiteatro costruito da Lusiano Hirruto fu posto non dall'autorità pubblica, sibbene da un privato, e neanche in luogo pubblico, perchè manca la formula *L*(oco) *D*(ato *D*(ecurionum) *D*(ecreto). E avendo il Mancini dimostrato essere punto probabile che la pietra, la quale oggi è murata nella chiesa di S. Donato, vi sia stata portata da lontano, non resta che la supposizione del Mommsen [1]) cioè, che Pedio Lusiano abbia avuto sul colle di S. Valentino una villa, nella quale un amico o un cliente pose la nota lapide in onore di lui. E l'anfiteatro bisogna ricercarlo nel municipio, che comprendeva dentro il suo territorio la pianura fra il Lavino e l'Orta; come parimenti in quella stessa città dobbiam ritenere che egli abbia esercitate le due quinquennalità, di cui fu rivestito.

L'indicazione di questo municipio rimase dubbia al Mommsen, che pendeva incerto [2]) fra Chieti, Corfinio e Sulmona. Ma non può esser più dubbia, dopo che gli edifizi della pianura di S. Valentino (Ceii) sono stati distinti dal gruppo di Casauria. Ceii era lontano da Teate sole XII miglia, mentre distava, come vedremo, XVII miglia da Corfinio e XXIV da Sulmona: quindi la ragione della distanza è tutta per l'attribuzione a Chieti. Un altro argomento si trova nel Catalogo scoverto [3]) proprio sotto Chieti, nella contrada di S. Maria Calvone: quell'albo dà tre Sesti Pedii,

[1]) *C. I. L.* IX, ad n. 3044.

[2]) *C. I. L.* IX ad n. 3044: « Immo Interpromium sive Teatinorum pagus fuit sive Sulmonensium vel Corfiniensium ».

[3]) *Notizie* 1887, pg. 298; Zecca, Op. cit. pg. 76-7. *Pedius Dexter* manca nelle *Notizie*, con tutta una tavola, che è data dal solo Zecca, pg. 76.

Dexter, Castrensis ed *Evanthus,* che non possono essere estranei al Sesto Pedio [1]) della lapide di S. Valentino.

Non è da tacersi, che un indizio o una pruova si è creduto di trovare anche nel fatto, che il territorio teatino ha ridato a luce un caso molto simile alla prefettura quinquennalicia di Hirrnto [2]). Questi non ebbe dai comizi popolari la sua prima quinquennalità, perchè i suffragi si raccolsero sul nome del virtuosissimo Germanico, il quale, invece di nominare egli stesso il prefetto che doveva essere l' effettivo quinquennale, incaricò della nomina il decurionato, che prescelse Pedio Lusiano, e questi per tal motivo s' intitolò IIII*vir i*(ure) *d*(icundo) *praef*(ectus) *Caesaris quinquennalici iuris ex S*(enatus) *C*(onsulto). Un caso identico toccò a Settimio Calvo (*Notizie* 1887, pg. 159) con la sola differenza, che l' iscrizione di lui non dà il nome del personaggio, del quale egli fu il delegato (IIII*vir i. d. praef. ex S. C. quinquennalicia potestate*). E poichè la prefettura di Settimio Calvo certamente fu teatina, essendosi trovata la sua lapide nella pianura sottoposta a Chieti (S. Maria Calvone), si è pensato che abbia potuto essere teatina anche quella di Hirruto, e quindi essere stato marrucino il territorio ove esiste la sua lapide. Ma ognun vede, che non fu privilegio della sola Teate offrire la sua più alta magistratura ad augusti o cospicui personaggi, nè questi rinunziarono pe' soli Marrucini al loro diritto di scegliersi un luogotenente, per lasciare al decurionato la balía della nomina. Quindi riteniamo come certamente teatina la prefettura di Pedio Lusiano, ma non per l' analogia di Settimio Calvo, sibbene ed unicamente per le ragioni dette di sopra.

All'altra opinione del Mancini, che Interpromio non si debba col-

[1]) A lui l' iscrizione assegna la tribù AN(iensis), che molti han creduto doversi correggere in ARN(iensis), tanto perchè Teate a questa tribù era ascritta, quanto perchè due discendenti di Hirruto (*C. I. L.* VI, 1485, 1486) ostentano anch' essi la tribù ARN. Ma io seguo il Mommsen nel rifiutare la necessità di quella correzione. Perchè Hirruto, se nativo d'una città ascritta alla AN(iensis), potè conservare la sua tribù trasferendosi in Chieti; mentre i suoi discendenti ivi nati e domiciliati potettero domandare di essere iscritti alla tribù del municipio, che era divenuto la loro patria.

[2]) Barnabei in *Notizie* 1887, pg. 159; Zecca, Op. cit. pg. 105.

locarlo nel piano di Casauria [1]), devo contrapporre le seguenti considerazioni.

1. Fino a che non sia dimostrato, che i monaci abbiano portato a Casauria da luogo lontano la lapide (*C. I. L.* IX 3046) del *ponderarium pagi Interpromini*, vale la presunzione, che il sito attuale di essa e l'originario siano presso a poco la stessa cosa.

2. Benchè le cifre degli Itinerari siano fra loro discordi e troppo spesso errate, abbiamo tuttavia, per la quistione che ci occupa, un documento di autorità indiscutibile, che può dirci se gli Itinerari siano tutti sbagliati, o almeno qualcuno stia nel vero. Nella pianura della Pescara, e più precisamente un miglio prima di arrivare a Chieti dalla via di occidente (porta di S. Andrea), vedevasi fin dai tempi del Pontano un milliario (che però è scomparso da più di un secolo) contradistinto col n. XLIII (*C. I. L.* IX, 5973). Esso, come ci ammonisce l'iscrizione, contava le miglia da Cerfennia (Colle Armelo), donde l'Imperatore Claudio diramò una nuova via, che giungeva alla foce dell'Aterno. E poichè la colonna milliaria stava, come si è notato, un miglio prima di Chieti, aggiungendo un altro alle XLIII miglia da essa segnate, si ottiene la distanza da Cerfennia a Teate, che risulta perciò di XLIIII miglia. Con questo sicurissimo dato possiamo controllare tutti gli Itinerari.

In prima la Tavola Peutingerana ha:

Cirfenna	
	V
Mons Imeus	
	. . .
Statule	
	VII
Corfinio	
	VII
Interpromum	
	V
Ceios	
	XII
Teano Marrucino	

[1]) Il De Nino (*Notizie* 1877, giugno pg. 126) seguì dapprima il Mancini ponendo Interpromio dopo le gole di Popoli, ma più tardi (*Notizie* 1895, pg. 414) era « disposto a situare l'antico Interpromio a Fara vecchia presso la Badia, e non altrove ».

Se per il numero che manca fra Mons Imeus e Statule suppliamo IV miglia, conformemente all' Itinerario Antonino, che pone XVI miglia tra Cerfennia e Corfinio, la Tavola di Peutinger ci dà tra Cerfennia e Teate V, (IV), VII, VII, V, XII = XL miglia, che non si accordano col milliario di Claudio.

A pag. 102 l' Itinerario Antonino mette:

Interpromium vicus Sulmone civitas	m. p. XXIX

Anche questa notizia può richiamarsi nella presente quistione, se dalle XXIX miglia deduciamo quelle che intercedevano fra Sulmona e Corfinio, e che per la concorde testimonianza di Giulio Cesare [1]) e della Tavola Peutingerana erano sette. Così tra Corfinio ed Interpromio resterebbero XXII miglia, indicazione assolutamente erronea, e che può solo approssimarsi al vero espungendone un X.

Finalmente nello stesso Itinerario Antonino (pg. 309-10) si trova:

Cerfennia	
	XVI
Corfinio	
	XI
Interbromio	
	XVII
Teate Marrucino	

Essendo la somma di XVI, XI, XVII perfettamente eguale al numero che risulta dal milliario, è da ritenersi per giusta anche ciascuna delle cifre, di cui quella somma si compone. Possiamo dire infatti, che non sia questo il caso, in cui da singoli elementi sbagliati risulti per una fortuita compensazione di errori un totale esatto. Giacchè partendo da Chieti si arriva dopo XVII miglia ap-

[1]) Bell. Civ. I, 18: Interim Caesari nuntiatur Sulmonenses, quod oppidum a Corfinio VII mil. intervallo abest.

punto verso la pianura di Casauria, ed in senso inverso arrivasi ivi stesso percorrendo XI miglia dalle ruine di Corfinio. Questa riprova di fatto conferisce assoluta certezza ai numeri dell' Itinerario Antonino ed alla collocazione d' Interpromio verso il cenobio di S. Clemente.

3. In tutta quanta la Cronaca di Casauria [1]) il terreno circostante alla badia è indicato come un' isola, perchè dove oggi la Pescara si ripiega bruscamente verso Colle Mortula formando come un gomito, ivi in tempi più antichi il fiume si bipartiva, e dopo aver cinto con le due braccia una discreta estensione di terra [2]), si riuniva in un corso unico e continuava così fino al mare. Quale commovimento del suolo ed in qual tempo abbia chiuso il braccio settentrionale del fiume non ci è stato tramandato. Certo è che di quel ramo si può riconoscere anche oggi le tracce, le quali quando erano assai più visibili furono delineate nel 1781 in una Pianta [3]), che ridotta in piccole proporzioni vedesi nella Tavola

[1]) Muratori, *Rer. Ital. Script.* vol. II, prt. 2.

[2]) V. la nota seguente. La misura agraria del tomolo, che aveva per ogni lato 20 canne, e la canna di 10 palmi, risultava di 40,000 palmi quadrati; quindi l'isola di Casauria, estesa 141 tomoli, era eguale a 39 ettari, 45 are, 75 centiare, 81 decim. quadrati.

[3]) Nella lite mossa dal Marchese di Castiglione D. Pietro de Petris e dai Comuni di Castiglione e Torre de' Passeri contro D. Francesco Caracciolo Abate di S. Clemente in Casauria, gli agrimensori Niccolò Bucciacchio di Pesco Sansonesco e Giov. Domenico di Pasquale di Pietranico, per ordine di Francesco Paolo Scarcia mastrodatti della corte di Penne, riconobbero, misurarono, delinearono a di 24 e 26 marzo 1781 l' isola di Casauria, e il 27 marzo con giuramento ratificarono e confermarono la Relazione e la Pianta.

La Relazione al mastrodatti dice: « Si servì V. S. con suo riverito ordine del « dì 23 del corrente mese incaricarci di accodire la sua persona per riconoscere e « delineare in carta un Comprensorio di Terreno detto l'isola di S. Clemente, e per « misurarne l'estenzione, come di fatti il dì ventiquattro del corrente e ieri li ven- « tisei di detto mese colla sua assistenza ed intervento ci conferissimo sul luogo « ov' è situata la Regia Chiesa e Badia di S. Clemente, e datoci a considerare il « territorio adiacente e che la circonda, vedemmo ed osservammo, come vide ed

annessa. L' isola, che è certa nel Medio Evo, non è men certa nel periodo romano e ne' tempi più antichi; ne' quali, anzi, come ha ben rilevato e dirà qui appresso il sig. Calore (pag. 182 n. 10), il fiume suddividevasi intorno all' isola di Casauria in tanti corsi, che formavano lagune ed isole. Quello che oggi è l' unico alveo era il corso più importante, che scorreva anche allora in un baratro angusto e profondo E però se il piano di Casauria si presentava come un' *isola fra* corsi di acqua, e nel lato di mezzogiorno si ergeva *prominente* sul fiume, si spiega benissimo come sia stato chiamato *Interpromium* [1]). Così il nome, per la sua

« osservò V. S. che anticamente detta Regia Chiesa e Badia era in un terreno Isolato, e da ogni parte circondato dall' acqua, come la è presentemente dalla parte « di levante e mezzogiorno per mezzo del fiume Pescara, essendo cessato di fluire « l' altro ramo di detto fiume, che chiudeva l' isola nella parte di ponente e settentrione, e lo ravvisammo dall' antico alveo in molti luoghi rimasto circoscritto « dalle ripe sassose, ed in altri dal terreno affossato, che chiaramente disegnano « l' antico corso dell'acqua. Seguendo dunque queste tracce vedemmo ed osservammo « in unione di V. S., che il ramo di acqua che veniva a chiudere in Isola la narrata Regia Chiesa di S. Clemente riceveva il suo principio dall'altro ramo maggiore del fiume Pescara nel punto nella pianta disegnato colla lettera **M**, e decorrendo per mezzo ad un territorio oggi chiamato la Vicennola, nel quale la « Regia Badia ha il dritto di decimare, secondo abbiamo inteso, per dove sta al « presente il Regio Tratturo, e per mezzo a certi Territorii, che si possedono da « essa Regia Badia, siccome si vede ocularmente dai termini lapidei che vi esistono, e nel punto segnato colla lettera **N** si riuniva col principal ramo del fiume « Pescara. Avendo inoltre colla sua assistenza proceduto alla misura di tutta l'estenzione del territorio che rimane dentro detta isola, compresovi parimenti lo spazio, che attualmente occupa il Regio Tratturo che vi è dentro, con compasso di « palmi dieci, giusta il costume di quasi tutti i luoghi finitimi, trovammo che il « riferito Comprensorio racchiude coppe cinquecento sessantaquattro di terreno, o « siano tomoli centoquarantuno. » (Archivio di Stato in Napoli, Ramo Politico, Curia del Cappellano Maggiore, Pandetta 2.ª Pte. 2.ª, mazzo 33, n. 1181). Devo alla cortesia del sig. Calore la notizia di questo processo.

[1]) Fra i nomi composti da *inter* sono più somiglianti ad *Interpromium* per il modo di formazione: *intercapedo*, *interfluus*, *interstitium*, *intervallum*, che espri-

perfetta rispondenza alla natura del luogo, mentre conferma la nostra assegnazione topografica, c' insegna che l' abitato sorse nell' isola e prese nome da essa.

4. A monte dell' isola di Casauria scendeva per la sponda destra della Pescara la via Claudia Valeria, e lo notò già il Mozzetti [1]) con queste parole: « È tuttora visibile un rimasuglio della « via Claudia Valeria in un podere al di là dell' antico ponte di « S. Clemente nella sponda destra della Pescara, e vi si osserva « tuttora il *rudum*, lo *stratum*, il *nucleus* della medesima, man- « candovi solo la *summa crusta*, ossia le grosse pietre che la la- « stricavano ». In correlazione della strada un altro elemento bisogna richiamare ad esame, ed è il ponte.

Gli Atti di S. Valentino (v. pag. 171, nota 1) ricordano un *pons marmoreus* vicino ad Interpromio; la Cronaca di Casauria indica un ponte dinanzi alla porta dell' isola [2]); e il sig. Calore (pag. 186, n. 21) segna nella « Isolella », e propriamente in quella parte di essa, che rientra nell' isola medievale di Casauria, il rudere di un *ponte antico* lontano 250 mt. dalla badia. E poichè tale distanza risponde benissimo a quella, che sulla Pianta del Bucciacchio intercede fra il *ponte antico* e la basilica Clementina, possiamo ritenere che una stessa cosa siano il rudere sul fiume e il *ponte antico* della Pianta. Entrambi i quali possono a lor volta identificarsi col ponte della Cronaca; poichè risultando da questa che esso stava, come ho riferito, avanti alla porta dell'isola, ossia presso al monastero, e risultando altresì, che vicino all' abbazia stavano i mulini [3]), la Pianta suddetta riunisce appunto in un gruppo solo la badia, il mulino, il *ponte antico*.

mono il soggetto, tacendo i termini di rapporto. Ma più di frequente sono questi che vengono indicati, e quello è omesso (*Interamna, intermundia*), e di preferenza l' indicazione è fatta in una forma neutrale: *Interocrium, intercolumnium, interlunium, internodium, interregnum, intertignium.*

[1]) In *Giorn. Abruzzese* 1839, n. XXXII, pg. 66.

[2]) Chron. pg. 888 C: « stans in ipso ponte ante portam Insulae ».

[3]) Chron. pg. 842 C: « Ipsam insulam de praefato Coenobio, et ipsa molina, quae « ibidem stare videntur iuxta portam monasterii ».

Questo però era una ruina quando fu fatta la Pianta, perchè era caduto quattro anni prima, a 14 febbraio 1777. Il Liberatore [1]), che ci ha trasmesso molti particolari su quell' avvenimento, ci dà pure la più valida testimonianza in favore dell' antichità del ponte. Egli infatti riferisce che questo, secondo l' opinione generale, era stato costruito dai romani e vantava più di 1700 anni di vita quando cessò di stare in piedi.

Assodata l' origine romana di questo ponte situato in faccia all' isola di Casauria, e supponendo che la via antica non abbia lasciata la sponda destra del fiume, è manifesto che il ponte non abbia potuto avere altra destinazione che questa, di riunire a quell' importante arteria stradale un centro di abitazioni situato sulla riva sinistra: e così avrebbesi una prova novella dell' esistenza d' Interpromio dentro l' isola di Casauria.

Ma senza nulla detrarre alla sicurezza di questo risultato topografico, il sig. Calore ci dà una cognizione più retta dell' andamento della via, avendo egli osservato sul lato nord-est dell' Isola, e quindi sulla riva sinistra del fiume, (pg. 187 n. 23) nel terreno Volpe, dove dicono la Castagna, una traccia della medesima strada. La quale poi ritornava sulla sponda dritta; ed è anche merito suo l'aver dimostrato (pg. 187, n. 27) che vi tornava assai presto, cioè nella Fara di Bolognano. Questo tratto sulla ripa destra non può incontrare difficoltà, perchè la situazione del pago Ceiano e di Teate imponeva alla Claudia Valeria quella direzione. Ma avendo il medesimo sig. Calore riconosciuto i segni di altre vie intorno a Casauria (pg. 189, n. 30), potrebbe sorgere il dubbio, se quelli da lui ravvisati nel terreno Volpe spettino veramente alla Claudia Valeria. A ciò si risponde con l' osservare, che se la strada continuando sempre per la sponda destra avesse, come la moderna via provinciale, girato intorno al lato meridionale di

[1]) *Opuscoli, Navigaz. Pescara*, II, Aquila 1839, pag. 43-46. L' altro ponte, che nella Pianta del Bucciacchio è segnato poco sopra al *ponte antico*, è quello di travi, tavole e fascine, che venne formato, come riferisce il Liberatore, in sostituzione del ponte caduto nel 1777.

Colle Mortula, non si potrebbe trovarne gli avanzi in quella parte della Fara di Bolognano più prossima al fiume. Or è appunto in questo luogo che il sig. Calore (pag. 187, n. 27), segna due volte le tracce della via antica. Quindi è sicuro, che in faccia all' isola di Casauria la strada sia passata con un ponte sulla riva sinistra per allacciare Interpromio, ed abbia poi ripassato il fiume con un altro ponte non lontano da quello della ferrovia presso Torre de' Passeri.

La Cronaca di Casauria ricorda parecchie volte il « pons regalis » e il « pons marmoreus »; ma non si può con questi nomi designare entrambi i ponti, di cui ho testè discorso. Poichè « regalis » é, a mio avviso, un appellativo nato al tempo del re Ruggiero, il quale venendo al monastero col suo esercito si accampò nella pianura della Pescara sotto Tocco [1]). All' accampamento rimase il nome di « Pratum regale », oggi « le Prata »; e il ponte vicino, ossia quello del monastero, il *ponte antico* della Pianta Bucciacchio fu detto « Pons regalis » [2]). Il *pons marmoreus* stava anche presso la badia [3]); e però non soltanto bisogna escludere che venisse indicato con tal nome il ponte, con cui la strada ripassava alla sponda destra nella Fara di Bolognano, ma si deve ammettere che il ponte *ante portam Insulae*, il *pons regalis* e il *pons marmoreus* siano stati una sola e medesima cosa.

Con le nozioni topografiche sin qui assodate si accordano perfettamente gli Atti di S. Valentino. Essi dicono, che il vescovo Valentino e il diacono Damiano, venendo da Corfinio, incontrarono presso il ponte marmoreo un paralitico, a cui il Vescovo restituì la salute. Gli abitanti d' Interpromio, udito ciò, accorsero dov'erano arrivati i due Santi, per pregarli di restare fra essi alquanti giorni; ma non fu esaudito il loro desiderio, perchè i due Confessori dicendo di dover andare al luogo destinato loro da Dio, continua-

[1]) Chron. pg. 888 C.

[2]) Col nome di « pons regalis » fu tavolta indicata anche la regione a monte dell' isola di Casauria (Chron. pg. 791 B-C), benchè il ponte stesse dentro dell' isola.

[3]) Chron. pg. 867 C.

rono lieti il cammino, ed arrivarono prima che tramontasse il sole nella città di Zappina, che era di là dal fiume Orta, presso la Pescara, ed aveva dall' altro lato il fiume Lavino [1]).

Anzi tutto è da meravigliare che l' Holstenio e gli altri dopo di lui (ad eccezione di Mommsen e di Mancini) abbiano invocato questi Atti, per dimostrare che Interpromio stava nella pianura di S. Valentino, quando nessuno ha detto in modo più chiaro, che scendendo lungo il fiume s' incontrava prima Interpromio, poi l' Orta, poi la città di Zappina. Nè questa si può identificare con quello, perchè negli Atti su riferiti sono indicate come due città distinte e materialmente separate. Mentre però è chiarissimo il ricordo del nome « Interpromio », è completamente obliato quello di Ceii, al quale è subentrato « Zappino », che, come appare dalla Cronaca di Casauria, era la denominazione di tutta la contrada [2]).

A fianco dell' isola di Casauria vi è, sulla sponda opposta del fiume, la pianura della Madonna degli Angeli, che in questi ultimi anni è andata acquistando un indubbio significato archeologico. Vi furono osservate dapprima ruine ed iscrizioni, che aumen-

[1]) *Acta Sanctor.* marzo II, pg. 430 **B**. « Venientes itaque iuxta fluvium Piscariam in loco, ubi dicitur Pons Marmoreus, invenerunt ibi quemdam iuvenem iacentem paralyticum. Qui cum inde transissent et vidissent miserum, misericordia motus sanctissimus Valentinus Episcopus fecit signum Crucis super eum: et statim surrexit homo sanus de lecto, in quo iacebat. Cumque audissent habitatores civitatis Iterpromii, venère viri et mulieres ad sanctos Martyres, et rogaverunt eos ut ibi morarentur per aliquantos dies. Quibus Valentinus Episcopus dixit: Quia oportet nos ire ad locum, quem Dominus noster Iesus Christus nobis praedestinavit, prope etenim est finis nostrae vitae. Haec eis dicentibus, carpebant iter cum magno gaudio. Denique ante solis occubitum ingressi sunt in civitatem Zappinam quae erat sita trans flumen Ortae iuxta fluvium Piscariae atque ex alio latere erat flumen Lavinum ».

[2]) Chron. pg. 837 **E**: « In supradicto vocabulo de Zappino fuit olim civitatula quaedam, in qua cum duo fratres Valentinus et Damianus pro Christi nomine fuissent martyrizati . . . ».

tate per le notizie del prof. Calore (pg. 184-6, n. 14-19) si collegano alle antichità di Casauria mediante quelle dell' « Isola di S. Francesco » e della contrada « Tra le isole ». E se la determinazione del sito d'Interpromio dipendesse unicamente dalle distanze dell' Itinerario Antonino combinate con l' esistenza delle ruine, potrebbe la pianura della Madonna degli Angeli contendere all' isola di Casauria il vanto di essere stata la sede di quel pago. Ma la *prominenza*, che come idea è contenuta nella parola *Interpromium*, si ritrova nel fatto unicamente a Casauria, e non alla Madonna degli Angeli, che sarà stata benissimo un' isola, però piana e non sollevata sul livello del fiume. Inoltre l' andamento della via Claudia dimostra che la parte più notevole del caseggiato era là dove sorse poi la badia di S. Clemente. Queste ragioni obbligano con tale evidenza a collocare Interpromio nell'isola di Casauria, che la controversia mi pare sotto questo rispetto definitivamente chiusa. Resta pertanto solo a vedere, se gli edifizi della Madonna degli Angeli abbiano costituito, come pensa il De Nino [1]), un pago distinto da Interpromio ; o se, come ho già detto altrove, debbasi ricercare il pago Interpromíno « sull' una e l'altra sponda « del fiume, fra il tratturo di Castiglione in Casauria ed il piano « sottoposto al colle di Mortola » [2]).

Io credeva che l' aggregato di edifizi sulla riva destra della Pescara e quello sulla sinistra non avessero avuto, ciascuno per sè solo, tanta importanza da raggiungere la dignità di un pago. Se questo non era la città, neanche le era di molto inferiore ; se non aveva i magistrati giusdicenti e il decurionato, aveva i magistrati edilizi e i sacerdozi e le adunanze popolari che facevano decreti. E a tale ampiezza di vita pubblica io stimavo che non rispondesse la materiale estenzione delle ruine in S. Maria degli Angeli. Ma se tale giudizio, dopo le nuove scoperte, paresse

[1]) « Le antichità alla destra del Pescara, fra cui quelle delle contrade Colle« morto e S. Maria degli Angeli, debbono riferirsi ad altri pagi o vici di nome « ignoto nella storia ». (*Notizie* 1895, pg. 444).

[2]) *Arch. Stor. Nap.* Vol. XV, 1890, pg. 439.

poco esatto, ripiglierò la quistione sotto un altro punto di vista, che può condurci ad un risultato più sicuro del semplice aspetto delle ruine.

Limite fra Marrucini e Vestini fu l'Aterno. Questo confine può reputarsi alquanto incerto per l'isola di Casauria, poichè non sappiamo se quegli antichi Italici abbiano dato al ramo maggiore del fiume un'importanza preponderante, e l'isola sia stata perciò dei Vestini, ovvero abbia appartenuto ai Marrucini, se valse per confine l'ultima diramazione dell'Aterno. Non riesce però malagevole il dimostrare, che l'isola sia stata occupata dai Marrucini. Difatti, ammettendo l'ipotesi contraria, che sia stata, cioè, dei Vestini, nessuno potrà negare la nazionalità marrucina agli abitanti del piano la Madonna degli Angeli. Ed allora avremmo sulle due sponde del fiume due stabilimenti, messi di fronte l'uno all'altro, ed appartenenti a due popoli diversi: tutto ciò li definisce immediatamente per ostili o sospettosamente guardinghi; giacchè non per altra ragione potevano essere stati così posti, se non perchè avesse ciascuno servito di baluardo alla propria gente. Ma siffatta ostilità è contradetta dalle relazioni sempre amichevoli di quei due popoli; è contradetta dall'assoluta mancanza di opere militari o di difesa su entrambe le sponde del fiume. E però se l'ostilità è insussistente, vien meno anche quello di cui essa è il presupposto necessario, dico la nazionalità diversa: resta quindi che uno stesso popolo, il marrucino, dai territorii occupati sulla sponda destra si sia spinto dentro l'isola di Casauria. Nè furono due fondazioni distinte le sedi della Madonna degli Angeli e d'Interpromio; poichè non è punto probabile, che due comuni autonome siano state dal medesimo popolo fondate a così breve distanza. Invece, uno solo dovette essere lo stabilimento originario, e fu Interpromio; l'altro fu come una propaggine, per essersi gli abitanti della sede primitiva diffusi anche sulla riva opposta.

In tali condizioni Roma non aveva alcuna ragione per dissociare presso Interpromio gli Italici, i quali anzichè essere divisi dal fiume, piuttosto si stendevano attraverso di questo la mano. I de-

legati del popolo romano che, perlustrando di persona i luoghi, costituirono i municipii dopo la guerra sociale, avrebbero creato nell' isola di Casauria un municipio, se gli abitanti di essa e dei dintorni avessero presentato gli elementi necessari per la vita di una città; ma non trovando quegli elementi, vi costituirono il pago Interpromino.

Con la costituzione municipale il pago fu attribuito al più vicino municipio peligno, a Corfinio. Questo, al pari di Sulmona, fu ascritto alla tribù Sergia, e la lapide di Attio Rapone (*C. I. L.* IX, 3049) trovata a Torre de' Passeri facendoci sapere, che a quella medesima tribù apparteneva Interpromio, ci prova che questo non rientrava nel municipio di Teate ascritto alla tribù Arniense. Ciò potrebbe far nascere il dubbio che i Marrucini, scendendo lungo la sponda destra dell' Aterno, non abbiano potuto, per arrivare all' Adriatico, conservare le sedi, che durante la loro migrazione avevano dovuto necessariamente occupare a piè del Morrone; potrebbe quindi far credere, che ad essi abbiano potuto subentrare in quelle sedi i Peligni, e che perciò il popolo, a cui bisogna ascrivere Interpromio, non sia nè il marrucino, nè il vestino, ma il peligno.

Taglia corto a questo dubbio un' iscrizione, che sarà pubblicata qui appresso dal sig. Calore (pg. 182, n. 11) e che risalendo al tempo della federazione degli Italici con Roma, precede le innovazioni territoriali, che accompagnarono la costituzione dei municipii. Essa fu trovata nella parte del territorio di Tocco più prossima ai monti e dice: *Paccio Petronio figlio di Pompo magistrato* (medix) *fece questa via.* Non so dire se il *medix* sia stato dell'Interpromio italico (non ancora divenuto pago romano), o di un'altra ignota comune italica. Ritengo però che BEA della lapide di Tocco e il peligno BIAM dell' iscrizione di Pratola Peligna [1]) denotino la cosa medesima. E se è così, la differenza dialettale, che corre fra le due parole, esclude dal dialetto peligno la lapide di Tocco e dà ai Marrucini il territorio di quel comune. In ciò si trova un altro esempio

[1]) Zvetaieff, *Inscr. Ital. infer. dialect*, 1886. n. 33, pg. 96.

che dimostra come Roma, nella costituzione dei municipii, abbia anteposto il criterio del comodo degli abitanti alla stessa ragione storica delle stirpi. I Marrucini d'Interpromio, perchè più vicini al peligno Corfinio, furono attribuiti ad esso e non alla marrucina Teate. E così questo municipio, nel cui territorio rientrava il pago di Ceii, finiva al fiume Orta, e di là da questo, mediante il pago d'Interpromio, cominciava il territorio di Corfinio.

G. De Petra

II.

Dal piano sottoposto al colle di Tocco Casauria, fino alla confluenza del fiume Lavino nella Pescara, le due sponde del massimo fiume degli Abruzzi sono largamente illustrate, per l'età romana dagli avanzi che vi si trovano continuamente, e per il Medio Evo dalla famosa Abbazia di San Clemente in Casauria. Alle notizie di antichità già date dai patrii scrittori posso aggiungerne, sebbene succintamente, parecchie altre, che non si restringono, come le precedenti, alla sola età romana, ma risalgono talvolta molto più su, ovvero illustrano con l'aiuto del *Chronicon Casauriense* [1]) la topografia medievale della regione circostante alla detta abbazia.

1. Partendo da levante, nelle circostanze del castello di Petrace [2]), presso S. Valentino, abbiamo un centro abbastanza importante intorno a Villamina con alcuni scavi recentissimi. Nelle Tre Croci (v. la Tav.), ad un chilometro dall'abitato, si scorgono le tracce di un opificio con celle olearie [3]), che hanno riscontro in quelle che si veggono presso Casauria, e ricordano lo stabilimento vinario nel tratturo di S. Clemente col titolo sepolcrale di Q. Rufrio Achoristo (*Notizie* 1895, pg. 443).

A cinquanta mt. dalle celle anzidette, nel terreno del sig. Simoni, che è pure in contrada Villamina, è venuto fuori un cippo

[1]) Muratori, *Rer. Ital. Scr.* vol. II, prt. 2.

[2]) Chron. pg. 865 **D**: De castello qui dicitur Petrace de Sancto Valentino.

[3]) Vi sono pile coniche del diametro di un metro, collocate a 25 cent. l' una dall' altra.

(mt. 1,35 × 0,61 × 0,24) con questa iscrizione sepolcrale di L. Vibidio Primogene:

OSSA SITA
L·VIBIDI·L·L
PRIMOGENIS
SECVNDA·MATER
P

Segue un altro scavo con alcuni fittili [1]) e questo frammento d'iscrizione conservato nel casino del sig. Chiacchia:

l POMPO*nius*

insieme a laterizi sepolcrali e ad una base attica con frammento di colonna, che ha 20 scanalature divise da pianetti.

In un fondo, che l'On. Agostino Bajocco possiede a Villamina, furono scoverti un pavimento ora rinterrato, alcune cantonate, assi semonciali, un quadrante pure di Roma e una moneta di Aesernia.

2. In contrada Solcano [2]) (v. Tav.), nello stipite laterale destro d'una porta delle masserie Marulli, è da notare una importantissima iscrizione (mt. 0,295 × 0,705 × 0,16) che dice:

PAG*i*
CEPIANI

La lastra fu scalzata nel mese di marzo del 1850, proprio alla sorgente del fonte Almone, dai contadini Valentino e Camillo Ma-

[1]) Sono due scodelle verniciate di nero, di cui una perfettamente sana; due orciuoli ad un solo orecchiello, e uno di essi rotto nel collo è pure molto pesante e pare che sia di un'argilla bituminosa; una tazza co' manici e dipinta a vernice nera.

[2]) Il nome apparisce nel *Chronicon*, pag. 830 C, 832 A: Curtem de Selcano, in Selcano.

rulli, che la trasportarono nelle loro abitazioni. Non mi è stato possibile rinvenire la parte che dovrebbe integrarla, ma, pur com' è, basta a confermare il nome di *Ceii* al centro di abitazioni, che esisteva nelle circostanze del Lavino; mentre col dichiarare per *pago* quell'aggregato di edifizi, esclude il supposto di un oppido. Ho notato pure un frammento di colonnetta alto 0,55, che non ho potuto definire se sia di balaustrata, o serviva a sostenere un donario, nonchè una testa leonina: l' una fu trasportata dallo scavo Petinî, che ora vedremo presso la detta sorgente, l' altra dalle Terme.

3. Scendendo nel piano sottostante, ai notevoli particolari dati dal sig. Zecca [1]) sulle Terme situate presso la foce del Lavino, aggiungo la notizia di altre celle venute fuori nel 1889 per l' ampliamento di una strada a fianco del binario di caricamento della strada ferrata. Ivi ho notato altre tracce della via antica col *rudus* e il *nucleus* e in taluni punti anche lo *stratus* e la *summa crusta*, ossia il lastricato. A dritta e a sinistra della via esistevano celle formate con mura reticolate e pavimenti a musaico bianco con riquadrature in nero; vi si trovarono pure rottami di anfore ben tornite, e monete di Augusto, Tiberio e Claudio. E nello stabilimento Reh e C.[i], nella contrada Le Fosse, presso le stesse Terme, è venuta a luce insieme a due sommiscapi con capitelli ionici, la seguente iscrizione:

LVCCEIAE
M · F · LYDE
VIX · AN · XXV
M · LVCCEIO · M · L
HIMERO
NONIA · RESTITVTA
FILIAE ET · CONIVGI
P

[1]) *Topografia e Corogr. Marruc.*, 1889, pg. 102-104.

4. Prima di lasciare il territorio del Lavino vorrei ricordare, che sulla sponda sinistra del Pescara, in contrada Solagna dei sassi, dove altra volta si rinvennero il titolo *C. I. L.* IX, 3347 e un cippo con figura danzante, il sig. Gaetano Silvestri ha trovato una lastra di pietra calcarea, che in bellissime e grandi lettere ha:

P·METTIVS·P·L
RVFRIO
LVPINARIVS

E nella masseria Petinii, nella sponda destra, notai un'urna cineraria frantumata, la cui iscrizione perciò si può leggere solo in parte e con qualche incertezza:

OSSA SITA
NENIAE·L
. . . . IAE
. . . . NA
. . . ERM·P·

5. Dopo le Terme s'incontra nel percorso della via Claudia una sorgente, detta fonte Almone, il qual nome secondo alcuni è nato da *Ammone* ed accenna a un tempio di quella divinità. Taluni ruderi intorno alla masseria D'Alessandro ed altri su i terreni dell' onor. Bajocco e del sig. Petinii, a 200 mt. prima della sorgente, fanno realmente pensare a grandi costruzioni. Vi ho notato alcuni fusti di colonne, qualche pezzo di fregio, in cui è scolpita a bassorilievo una testa di ariete, qualche capitello di stile ionico e molte cantonate e pezzi scorniciati. Ma tutto ciò non avvalora veramente l'esistenza di un tempio, e può d'altra parte convenire benissimo a un gruppo di edifizi sorto intorno a una fontana decorata di colonne e d'un frontone. Vi ho copiato inoltre un primo frammento, in cui si legge:

. . . MO·P·CAESELLIO

ed un altro, che in lettere belle e grandi come quelle del marmo di Mettio Rufrione testè riferito dà:

EIS

È notevole che su questo frammento in epoca molto tarda e con lievissima incisione sia stato quasi graffito superiormente ad EIS la prima asta di un A, e sotto: CONS^{VI}R. Nè trascuro il rinvenimento di un denario di L. Titurio Sabino.

6. Attraversato il Piano delle merci, troviamo nelle masserie Tontodonati (contrada Brecciara a 800 metri da fonte Almone) un altro centro di edifizi, in cui fu trovato il titolo di Spedio Rodino (*C. I. L.* IX, 3065). Oltre a quest'epigrafe, che serve anch'essa di stipite ad una porta, si veggono laterizi sepolcrali, alcune mura di fondazione, un capitello e due mense rettangolari. Io vi ho copiato questo frammento d'iscrizione sepolcrale:

d M S
. . . G E M

Qui la Claudia si trova assai dappresso alla via ferrata, e sta per conseguenza fra essa e la moderna via provinciale; poi si accosta più al fiume.

7. Passato questo punto i ruderi vengono meno, e solo di tratto in tratto appaiono materiali dispersi per le alture; ma negli stipiti di una porta della masseria de Pompeis, nel Ponte marmone, trovo queste lettere

E N
A T R A

ed in un altro frammento

ESII

Infine sul colle, a cui è rimasto il nome di Zappino mancano le tracce di quell' aggregato di abitazioni, a cui gli Atti di S. Valentino danno il nome di *civitas Zappina*, e che più rettamente la Cronaca di Casauria [1]) chiama *civitatula*; e solo nel piano della Regina appare una cella dei buoni tempi, con alcuni frammenti di vasi della decadenza ed altri ruderi assai rozzi. Così gli avanzi del pago di Ceii occupano, ma senza continuità, una fronte di 2500 mt. sulla via Claudia.

8. Se tra il Lavino e l' Orta non si hanno tracce che dell'età romana, al di là di questo secondo fiume sono molto più antichi i segni della presenza dell' uomo. In Bolognano p. es. vi sono due grotte con avanzi molto importanti dell' età della pietra, di cui appresso farò menzione; ma in quel territorio si scende di botto, senza transizione, da un' età così remota agli avanzi molto tardi dell' epoca romana, che incontreremo nella contrada Fara.

9. Invece, nell'agro di Casauria si hanno tracce dell'età del bronzo, avendo io recentemente avuto alcune asce di quel metallo. Due sono con alette: la più antica (mt. 0,12) con spacco per immanicatura a bossolo cilindrico, e che pare segni la vera età del bronzo, fu rinvenuta nei lavori stradali da un certo Giustino di Venanzio a sinistra del ponte di S. Clemente; l' altra (mt. 0,19) fu rinvenuta nella stessa località dal contadino Vincenzo di Donato, ed erano cadute nel letto del fiume, dagli sgretolamenti del terreno soprastante, insieme ad una statuetta di Ercole che portava due clave e la pelle leonina attaccata al collo. La terza ascia, a foggia di mazzuolo (mt. 0,16) con occhio per immanicatura, fu trovata nel 1894 dai fratelli di Roberto incastrata nel tufo, alla profondità di mt. 12 nella sponda destra del fiume, mentre si trincerava il suolo per la via del ponte in legno. Ometto altre asce e strumenti di bronzo, di cui non ho preso oculare conoscenza. Ma il giacimento, in cui fu trovata la terza ascia, merita tutta la

[1]) Chron. pg. 837 E.

considerazione dei dotti, perchè fornisce un prezioso elemento, per mettere cronologicamente in rapporto la formazione dei depositi tufacei o di marga calcarea di questa regione con un' ascia, che è come il rappresentante della transizione all' età del ferro.

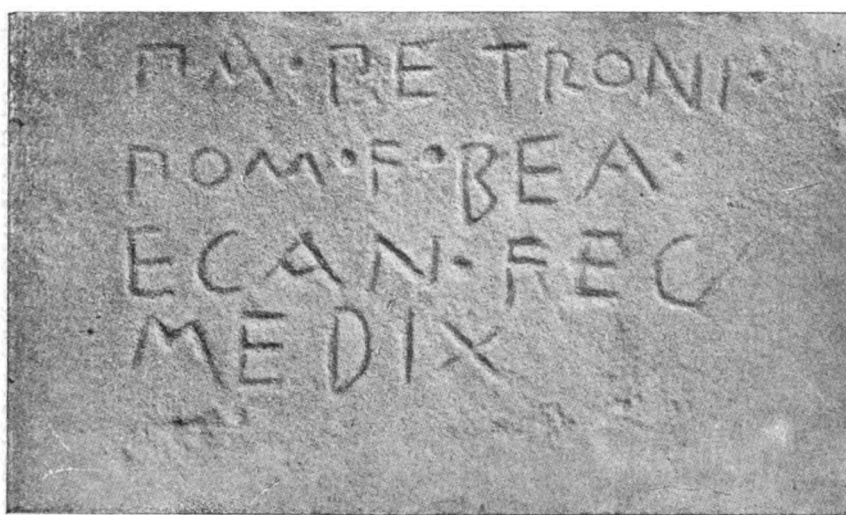
10. Su lo strato tufaceo, che è costante verso l'Arollo nella parte nord-est della Madonna degli Angeli, ed è più profondo verso Torre de' Passeri, nacquero parecchie lagune quando le acque, che prima avevano bagnata continuamente questa regione, cominciarono a trovare scolo nei due rami del Pescara.

Sulla sponda dritta abbiamo *Piano del Pantano*, ed una penisola, che sulle tavole dei possedimenti parrocchiali di Tocco è segnata *Fra l' isola*, ossia *Penisola fra le isole*. Questo nome fa supporre che ivi, oltre a *Piano del Pantano*, ci sia stata qualche altra isoletta, e tale infatti è l'*Isola di S. Francesco* circondata a sud-est dall' Arollo.

Nella sponda sinistra del Pescara una diramazione sotto Pizzone diede origine ad una laguna, *Isolella*, che comunicava col Maragone; un' altra laguna era ad oriente dell' isola di Casauria sotto il *lagone* ed è chiamata anch' essa *Isolella*; una terza è nell' avvallamento della *Fara* a destra della Pescara. Ed invece del nome *Isola*, che oggi prevale, fu usata nel Medio Evo quella di « laguna » (*lacus*); talchè il cronista di Casauria ricorda il *lacus rotundus*, il *lacus minor*, il *lacus maior* [1]).

11. Nelle contrade anzidette era la regione d'Interpromio, e intendo per « regione » non il territorio del pago, che era assai più esteso, non il caseggiato, che era assai più ristretto, ma tutto il suolo, in cui appariscono ruine, tombe, officine agricole; le quali occupano circa 600 mt. nella Madonna degli Angeli, e

[1]) Chron. pg. 793 **B**: « In pertinentia de Vico Pinnensi haec inveniuntur locorum « Ecclesiarumque vocabula: Ecclesia Sancti Calisti, vocata Clusura, Casore, Lacus « rotundus, Lacus minor, Lacus maior, Pratum regale, ubi pons fuit constructus, qui « Pons regalis est dictus ».

per S. Clemente, la Volonza, Fara vecchia e la Fara di Bolognano arrivano sino al ponte sull' Orta con un percorso di circa metri 3700. I monumenti di questa regione rivelano tutti il tempo e l' influenza romana. Soltanto nella parte più montana dell' agro di Tocco, nella contrada Vasto, sul terreno dei signori Roberto e Lorenzo Filomusi-Guelfi è apparsa una piccola lastra (mt. 0,244 ×0,18), la cui iscrizione non è latina, ma del dialetto locale, ossia della gente che abitava sulla riva dr. dell' Aterno.

12. Dello stesso territorio di Tocco è un' iscrizione latina arcaica, trovata nella contrada Volpacciaro verso l'Arollo, pubblicata dal Prof. F. Filomusi-Guelfi in un opuscolo letterario [1]), dal quale non essendo passata l' epigrafe nelle pubblicazioni archeologiche, sarà opportuno qui riprodurla:

C·TEIDIVS·C·L·
PHILOMVSVS
VIVOS·SIBI
FECIT·

[1]) *Strenna di Tocco Casauria*, Chieti 1881, pg. 13. In quest' Opuscolo si trovano altre due iscrizioni latine, ma non arcaiche.

13. Vengo ora alle altre antichità della regione, che non sono state ancora annunziate. Incomincio dalla stessa contrada Vasto, che ha dato l' iscrizione marrucina, e parimenti dal terreno dei signori Filomusi-Guelfi si è avuto un frammento con figure sepolcrali a grandezza del vero, molto ben lavorato, che si eleva sopra un basamento con questa iscrizione:

. . ABVRIO · RVL . . .
. . F · VILLICVS · POSEI*t*

14. Ritornando alla Madonna degli Angeli, nella masseria Scamolla trovai questa lapide (mt. 1,75 × 0.69) di Marco Volusio Faustino:

D M S
M VOLVSIO FAVSTI
NO QVI VIXIT
ANN · XXIIII · MEN
VII D XVII
M · VOLVSIVS ALE
XANDER COGN
B M
F

15. Nella strada campestre, che divide la chiesuola di S. Maria degli Angeli e la masseria Scamolla dalla contrada « Fra le isole », vi è un aquedotto in muratura, che convogliava ad Interpromio l'acqua della fontana dei Francoli. In fondo alla detta stradella, sul terreno del contadino Leopoldo de Rossi, stanno alcuni avanzi della via Claudia, che sommati formano mt. 18,20 di lunghezza. Sulla medesima stradella si vede il rudere di un muro ben cementato (mt. 46,00 × 0,88).

16. Nella contrada « Fra le isole » e nel terreno del sig. Mac-

chione si è trovato un grande suggello circolare di bronzo, che in giro porta:

Q·CORNELI COMMVNIS

e nel mezzo ripete le iniziali del nome stesso: Q·C·C· Nel terreno del sig. E. Toro, si veggono altre tracce della via Claudia, che sono probabilmente quelle avvertite dal Mozzetti (v. pg. 168). Fra questa contrada e l'Isolella, che le sta di fronte, stava il « pons regalis » caduto nel 1777. A valle di esso vi sono i ruderi dell'altro ponte caduto nel 1893 e poi viene immediatamente quello costruito in legno nel 1894-1895. Verso il « pons regalis » nel terreno di Camillo di Giulio si è trovata ancora, con frammenti di colonne baccellate con venti scanalature, la seguente iscrizione, che per la forma dei caratteri apparisce, al pari di quella di Teidio Philomuso, anteriore alla fine della Repubblica:

PETICIAE · Ↄ · L ·
POLVMNIAE
SACERDOS·VENERIS
C · DECIVS · C · L · BITVS
POSIT

17. Qui accosto nella contrada « Piano del pantano » sul terreno del sig. Vincenzo Salice ho riscontrato inoltre un capitello dorico. Accanto al sig. Toro restano quattro celle di uno stabilimento vinario del diametro di mt. 1,45. Seguono le tracce di altre celle devastate ed altri ruderi.

18. Costeggiando la via rotabile a valle, dove questa s'incrocia con la provinciale, si trovò nel terreno del marchese Mazara un sarcofago (mt. 2,28 × 0,83 × 0,79), che ora è serbato nel palazzo marchionale in Torre de' Passeri. Seguono i terreni Di Giulio, Luchini, Muzî, Del Rizzo, Palmerini, che dall'avvallamento dell'isola

di S. Francesco sono divisi per una stradella tutta rincalzata di rottami; e a levante pure ripieno di frammenti ci è un altro sentiero, da cui si va al Guado dell'Arollo. Tutta questa zona è disseminata di pezzi di anfore e di vasi in terracotta o rozzi o verniciati in nero, di pavimenti di marmo e a musaico, di frammenti architettonici, di laterizî e altri ruderi. Nel terreno Luchini particolarmente, che è intersecato da una via larga mt. 6 incirca, si sono scoverti parecchi pavimenti: uno formato con quadrelli di marmo bianco e nero di forma romboidale, uno a quadretti di marmo giallo, uno a quadretti di marmo bianco. In queste vicinanze vennero pure a luce un'ascia di ferro, un piede di sedia curule lungo mt. 0,77 con altri utensili. Continuano i ruderi nel fondo Palmerini, che diede l'epigrafe di Heliade (*Notizie* 1895, pg. 443), ed ho notato in quella casa colonica, adoperato come materiale di costruzione, un cippo con figura di cervo (0, 66 × 0,49) ed altri rottami.

19. Ripigliando la via rotabile si scorge a 30 mt. dal ponte caduto il 30 ottobre 1893 un altro pezzo di strada larga mt. 7,50 assai mal ridotto, che metteva nella via Claudia e forse girava verso Colle Mortula.

20. Passato sulla riva sinistra del fiume, troviamo nell'*Isola di Casauria*, e sulla scarpata a sinistra della via che mena al ponte caduto nel 1893, dove rilevai la porta d'un sepolcro (ora nel Museo di S. Clemente) ornata di mascheroni che portano in bocca un anello, (*Notizie* 1895, p. 443-4), ho notato i laterizi del medesimo sepolcro.

21. Nel letto del fiume, nell'*Isolella*, vi è il rudere del *pons regalis*, la cui distanza dal monumento di Casauria ho voluto misurare, ed è di mt. 250. A sinistra di esso v'ha una cella sepolcrale (mt. 1,70 × 1,22), scesa certamente da una delle sponde; nel suo interno gira una specie di scalino, e nei fianchi sono ricavate tre nicchie per la suppellettile funebre; gli stipiti della porta sono inclinati, essendo questa ampia 0,88 alla base e 0,78 in cima.

Dalle vicinanze del tratturo il contadino Domenico Volpe ha avuto un capitello a tronco di piramide, che giace innanzi alla sua casa.

22. Accanto al portico di S. Clemente sull' isola di Casauria certo Colella rimise a luce un capitello di pilastro corinzio, che comprai per donarlo al Museo della badia, e trovò pure un pezzo di trabeazione a fogliami con altri frammenti. — Demolendo un altare nel presbiterio della basilica Clementina ho ricuperato questa lapide mancante del lato destro e di quello superiore:

C · NVMO*nio*
PINAR*io*
SEVIR · AVG
ET · NV....
FE...
CARISSIMAE
P

ed un altro frammento che dice:

in fr. p. X · IN · AGR · P · XV

Nella cripta della basilica da me rimessa a luce ho raccolto molti frammenti di fusti e basi di colonne, capitelli, pezzi di cornice in pietra gentile, come pure qualche frammento di porfido, lapislazzoli, serpentino, verde antico, trovati nella stessa cripta. Tra i frammenti epigrafici ivi rinvenuti è notevole questo

... OCCVBVIT · NVI ...

che si connette a sinistra dell'ultimo verso della monca iscrizione metrica pubblicata dal De Nino (*Notizie* 1895, pg. 445).

23. Nella Fara vecchia riapparisce la via Claudia sul terreno

Volpe, dove dicono la Castagna presso la Volonza, e vi si vede un frammento di statua municipale su piedistallo, alt. 0,52.

24. In Torre de' Passeri, in casa De Flamineis, si conservano due rozzissimi capitelli antichi con frammenti di fusti di colonne; e nel terreno Mazara ho riconosciuto un condotto, che volge per Torre de' Passeri e misura nella luce interna 0,41 × 0,32, nonchè gli avanzi di una strada, che circoscriveva il Maragone e tendeva in direzione di occidente al fiume.

25. Sul piano della Vicenna, e in terreno dello stesso marchese Mazara si veggono gli avanzi di una villa con pavimenti a musaico ed a quadrelli di marmo verde e nero; vi si notano pure i pezzi di talune colonne ed i ruderi di uno stabilimento vinario.

26. Tra la Fara vecchia e l' *Isolella*, presso il mulino Mazara, a 30 mt. dalla strada v' ha un pavimento cementato a calcestruzzo, massiccio mt. 0,25; e dirimpetto al mulino vecchio a Colle Mortula vi è una chiave di conduttura in pietra a tre bocche, di cui la centrale, più ampia, misura 41 cent. e le laterali 0,32.

27. Nella Fara di Bolognano, già Tufara, ricompariscono i ruderi, e nel terreno del sig. Anelli ho scoperto la continuazione della via Claudia. Nelle vicinanze si scorgono alcuni laterizi di sepolcri; più oltre, accanto ad un muro reticolato nella masseria de Pompeis, ho ritrovato nuovamente la stessa via, insieme ad un tubo di piombo, parecchi fusti grezzi di colonne, un capitello dorico greco, ed una statua di Ercole spezzata a metà, alta 0,58, rappresentante l' eroe seduto sulla pelle del leone con la destra poggiata alla clava.

28. Nella regione fin qui perlustrata ho con speciale attenzione studiato l' andamento della via *Valeria Claudia*, perchè avendo il

barone Durini [1]) affermato, che essa andava per la parte meridionale di Colle Mortula, ho voluto verificare qual fondamento potesse avere la sua opinione.

Dalle Terme presso la stazione di S. Valentino (pag. 177 n. 3) la via procede sempre fra il Pescara e la strada provinciale (pg. 180 n. 6), e così continuava fino all' Orta. Il ponte romano su questo torrente stava 25 metri a valle di quello della ferrovia, giusta quanto mi hanno assicurato lo scalpellino Raffaele Marulli e il minatore Donato de Rico, che nella costruzione del ponte ferroviario scovrirono e demolirono un pilastro del ponte romano. Proseguendo nella direzione della Fara di Bolognano, ho eseguito uno scavo regolare nel terreno del sig. De Pompeis, dove è il muro reticolato (pag. 188 n. 27) ed ho potuto raccogliere queste misure: larghezza mt. 7,25, profondità del *rudus* 0,55, del *nucleus* 0,23, della *summa crusta* 0,06. A 62 mt. a monte del ponte della ferrovia presso Torre de' Passeri ho trovato sul fondo Anelli, ma abbastenza deperita, alla profondità di mt. 1,40 la continuazione della stessa via (pg. 188 n. 27). Accostandosi in quel punto la via Claudia alla sponda destra del Pescara, sembra che l'abbia varcata, poichè ricomparisce sulla sponda sinistra nel terreno Volpe (pg 187 n. 23) girando intorno all' isola di Casauria sin verso il « Pons regalis », presso cui entra nell' isola. Ritorna sulla sponda destra dopo il « Pons regalis », potendosi notarla prima nel terreno del sig. Toro nella contrada *Fra l'isole* (pg. 185, n. 16) e poi in quello del contadino De Rossi (pg. 184 n. 15) accosto al *Piano del Pantano*, ove innestandosi alla provinciale si perde completamente.

Posso aggiungere, che dal luogo della lapide *Pagi Interpromini* al punto del fonte Almone dove è stata rinvenuta la lapide *Pagi Ceiani* corrono mt. 7450 pari alle cinque miglia della Tavola Peutingerana.

29. La via Claudia fu restaurata negli anni 360-63 di C. dall' imperatore Giuliano, come appare dalla colonna milliaria esistita

[1]) In *Ann. Civ.*, Napoli 1837, pg. 121-27.

nella masseria del barone Durini (*C. I. L.* IX, 5972). La rifazione fu continuata dai suoi successori Valentiniano, Valente e Graziano, avendo io trovato nella cripta di S. Clemente un'altra colonna milliaria, la cui iscrizione, assai male andata, dice:

DDD NNN FEL VIIC VALENTINI*ano* *sic*
VALENTI ET GRATIANo PIIS FELI*cibus*
AC TRIVMPHAToRIBVS SEM*per*
AVGGG BoNo R P NATIS
VOTIS · X ITE XX *sic*

30. Oltre agli avanzi della via Claudia, ho riconosciuto gli indizi di tre altre vie, una nel fondo Luchini (pg. 186, n. 18), la seconda a 30 mt. dal ponte caduto nel 1894 (pg. 186, n. 19), la terza presso Torre de' Passeri a nord del Maragone (pg. 188, n. 24).

31. Non si trova nei più immediati dintorni dell'isola di Casauria la mia terra di Pesco Sansonesco; ma se il Mommsen non ha dubitato di raggruppare sotto *Interpromium* le iscrizioni di Musellaro e Castiglione a Casauria, non sarà infondato far rientrare nei rapporti di quel pago le antichità di questo luogo. Anzi il De Nino (*Notizie* 1895, pg. 444) nel tenimento di questo comune, e propriamente nelle antichità da lui scoverte sul lago del Morrone, trova il centro più antico della popolazione, che poi irradiò intorno all' isola di Casauria. Intorno al detto lago, a fianco dell' *Aquileo*, ricordo fra le diverse caverne, che certamente dovettero servire di ricovero ai primi abitatori della regione, quella detta *Grotta-grande* a sud, ed al nord dello stesso lago quella *delle Renne*, dove da un piccolo saggio di scavo ho avuto immediatamente alcuni frammenti di vasi di terra cotta e detriti umani. Non per tanto tengo a notare, che quella di Bolognano detta *Grotta-oscura*, che misura una profondità di parecchie centinaia di metri, e la *Grotta cineraria dei piccioni*, sin' ora inesplorata, sono più ben disposte e più grandi; talchè in quella dei piccioni ho rilevato asce (?) della prima età della pietra, fusaiole

e pesi di pietra per reti, lisciatoi, asce di pietra levigata forse per guaine di corno di cervo, utensili di osso ed un corredo completo ed abbondante di vasellame di terra cotta dai tempi più antichi sino a quelli della repubblica. Ed a questa scoverta, che reputiamo una delle importanti di tal genere in Italia, si possono rannodare in questa regione meridionale, per il periodo dell' età della pietra, anche le scoperte della *Selvotta* in Caramanico.

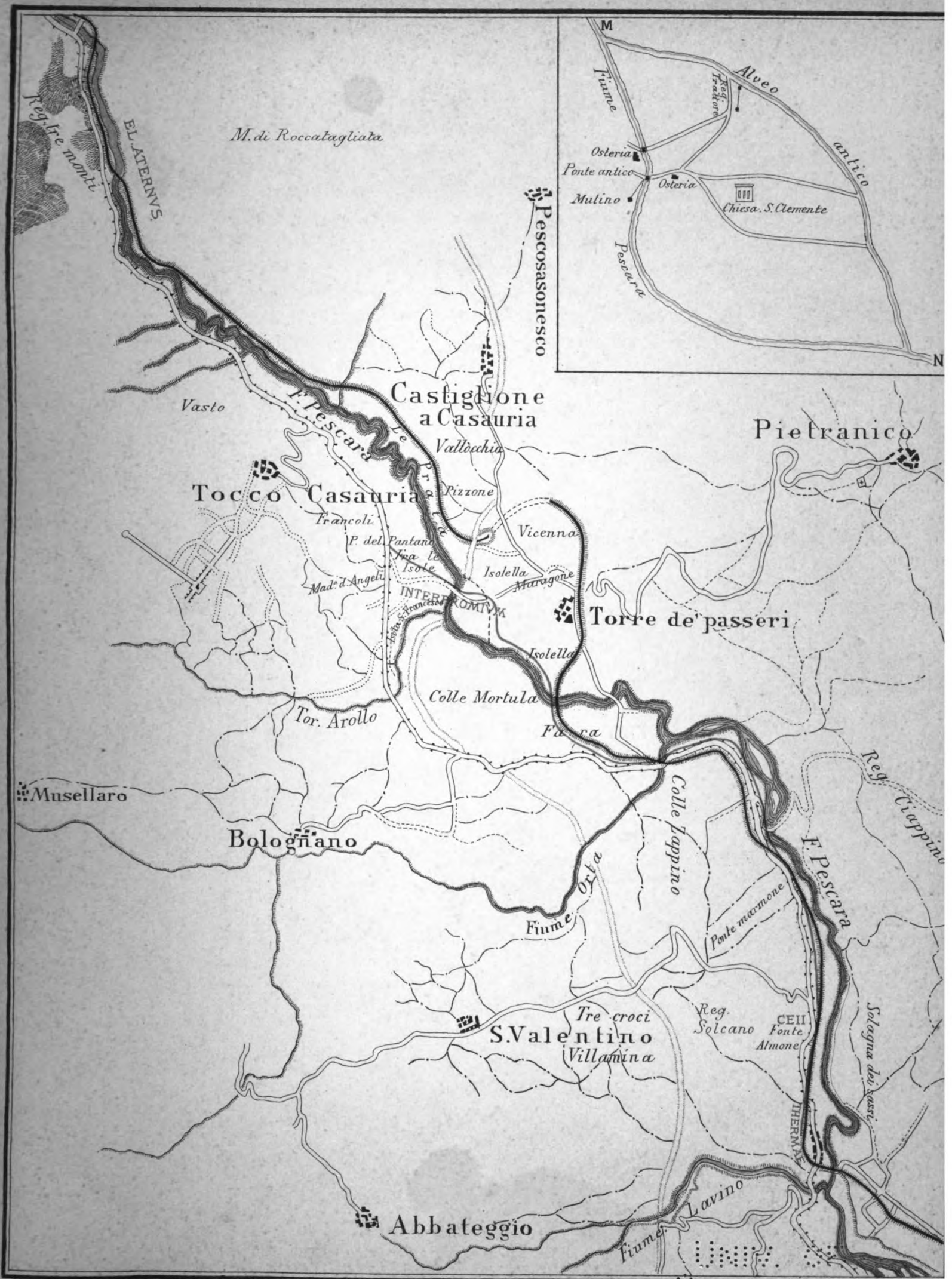
E tornado a Pesco-Sansonesco ricorderò di sfuggita le asce litiche, le monete di argento della Magna Grecia nel detto *lago del Morrone*, e tra esse alcune di Hyrina col bue senza vittoria e la testa di Minerva, una fálera equina nella contrada *Noce della terra*, oltre un sepolcro, un sarcofago ed ampolle di vetro. Scavi fortuiti han dato nell'*Ambrosiana* quattro graziose testine di terracotta. Un sepolcro nella masseria Troiani, contrada *Caselle*, diede in bronzo una collana con pendaglio sostenuto da una fibula, un laccio a catenella da cui pendono due anforette, due armille a spirale, un bottone di ambra ed una fusajola di terracotta. Nella stessa contrada, dove sorse un vico d' ignota denominazione, fra tanti ruderi e musaici devastati, vi è tuttora il cippo sepolcrale di C. Aninio Philadelfo. (*Notizie* 1888, pg. 644) ed è venuta a luce quest' altra iscrizione (mt. 0,30 × 0,29) posta dalla liberta Acca Primigenia:

ACCA · Ↄ
L · PRIMI
GENIA · H · M ·
SECVNDO
F

che per il nome *Acca* é affine all' altra (*Notizie* 1895, pg. 445) da me donata al Museo di S. Clemente. E nella cantonata meridionale del palazzo ducale noto:

T· FLORIVS
SAF

Così nella masseria del sig. Urbano Calore dietro l'Aquileo, in contrada *Collerotondo* è uscita alla luce, fra tanti rottami di anfore, una ciotola anche del tempo della repubblica (diam. 0,122). Nelle stesse alture trovasi, presso la gola di *Rocca tagliata*, la contrada dei *Vitali* per Pescosansonesco, e quella dei *Tusci* nel tenimento di Tocco dietro le gole dei *Tre monti*, che sono certamente testimoni della più antica civiltà di queste contrade.

P. L. Calore

PROPOSTA DI EMENDAZIONE
AL PRIMO DISTICO DELLE TRISTEZZE

OVVERO

L' USO DELLA INTERIEZIONE *EI MIHI* IN OVIDIO.

MEMORIA

LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 19 NOVEMBRE 1900

DAL SOCIO

ENRICO COCCHIA

I.

Come a tutti è noto, Ovidio dedica la prima elegia delle Tristezze al proprio libro, destinato ad essere messaggiero in Roma del suo dolore e a sollecitare il perdono del principe, che egli aveva imprudentemente offeso. L' intonazione lamentevole di questa lettera prelude alla manifestazione di una pena sincera e profonda, ed è uno dei tanti motivi, con cui l' ingegno vivace del poeta si sforzò di variare nell' esilio il tema monotono e l' ispirazione unica ed assidua delle sue malinconie. Vi ha però sul principio di essa una contradizione formale, che gli editori per solito non avvertono. Il poeta s' indirizza in questa forma al suo libro:

> parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in Urbem;

ma interrompe subito dopo l' espressione rassegnata del suo dolore, per concentrarsi in sè medesimo e dare sfogo ad un lamento elegiaco col verso successivo:

> ei mihi quod domino non licet ire tuo!

Pur facendo, per le condizioni speciali della sua vita, la debita parte

alla naturale volubilità del poeta, non può non sorprendere, dopo la calma rassegnata e tranquilla con cui si licenzia dalle sue elegie, questa specie d' invidia che egli prova per la sorte riserbata a loro sole.

Certo tal sentimento non era estraneo all' animo di Ovidio, e egli ripeterà anche in séguito:

tu tamen i pro me, tu, cui licet, aspice Romam.
Di facerent, possem nunc meus esse liber [1])!

Ma egli ha insieme la coscienza, che il suo desiderio sarebbe dannoso ed assurdo, e il lamento si ferma innanzi a questa necessità ineluttabile:

vade, liber, verbisque meis loca grata saluta:
contingam certe quo licet illa pede [2]).

Occorreranno ancora le delusioni amare di una lunga esperienza, perchè egli sia costretto a rinunziare ai suoi desiderii ardenti, e invidii alla mesta elegia la sorte che le è concessa di riveder Roma, méta unica delle sue aspirazioni:

tu, cui licet, aspice Romam:
heu quanto melior sors tua sorte mea est [3])!

Ma non è solo contro di questa difficoltà che si abbatte la lezione comune del primo distico delle Tristezze, garentita dall' autorità quasi concorde della tradizione manoscritta. Il rimpianto malinconico del poeta interrompe, in modo inopportuno, le raccomandazioni che egli affida al suo libro, e crea tra il primo e il secondo distico uno stacco formale, di cui non vi ha traccia nel resto dell'elegia. Anche altrove il pentametro segna una

[1]) Trist. 1, 1, 57-8.
[2]) Trist. 1, 1, 15-16.
[3]) Trist. 5, 4, 3-4.

sosta tra i pensieri tristi, onde si sente agitato l' animo del poeta; ma la forma scorre al di sopra di essi limpida e tersa, e l'espressione del dolore non turba in alcun modo la mesta armonia che lo governa:

> nec te purpureo velent vaccinia fuco —
> non est conveniens luctibus ille color —
> nec titulus minio, nec cedro charta notetur,
> candida nec nigra cornua fronte geras [1]).

Come si scolorano invece al paragone i notissimi versi:

> parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in urbem.
> Ei mihi quod domino non licet ire tuo!
> Vade, sed incultus, qualem decet exsulis esse.

Il pentametro rassomiglia ad un singhiozzo, che interrompa violentemente il corso naturale dei pensieri; mentre dovrebbe essere invece una lacrima furtiva, che veli il ciglio del poeta, senza ottenebrarne l' animo, e lasci ai suoi sentimenti l' intonazione candida e semplice di una schiettezza serena:

> parve, nec invideo, sine me liber ibis in urbem.
> Vade, sed incultus, qualem decet exsulis esse.

II.

Ma ciò che stuona più di tutto, è l' alternativa affatto insueta di *ei mihi* con *domino tuo*, che parrebbe un bisticcio quasi insopportabile, se una tradizione più che millenaria non ci avesse assuefatti a rispettarne la venerabile antichità. E per fermo in latino l' *ei mihi*, pur quando è disceso al grado di una semplice interiezione, non si accoppia mai a complementi, i quali non abbiano

[1]) Trist. 1, 1, 5-8.

rapporto grammaticale e logico con un soggetto di prima persona. E sarebbe difficile trovare esempii classici, in cui si precorra direttamente l'uso dell' it. 'ahimè', e si trovi smarrita la coscienza o perspicuità del pronome personale, che di quel costrutto fa parte.

A noi basta per assicurarcene il parallelo dei luoghi ovidiani, in cui quella forma ricorre costantemente nell'accezione testè ricordata, la quale c' induce a ritenere come normale soltanto l'uso e la funzione, in cui quell' oblìo non accenni ancora a penetrare. Lascio da parte l'esclamazione comune *ei mihi conclamat*, che sulla bocca degli eroi ovidiani è suggello e manifestazione così frequente della loro natura mortale [1]). E mi fermo a quei luoghi, in cui è anche più chiaro ed esplicito il rapporto colla prima persona del verbo.

Negli Amori, che restano sempre fra le composizioni più perfette e gentili del poeta Sulmonese, per ben due volte Ovidio si lamenta d' essere stato o di poter divenire egli stesso vittima dei suoi precetti d' amore:

> *ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis,*
> *ei mihi ne monitis torquear ipse meis* [2]).

E al lamento personale, e quasi femminile, del poeta fa riscontro quello di due eroine delle Metamorfosi, Altea la madre

[1]) Si ricordi il luogo dell' *Ars amat.* 3, 737:

> *ei mihi conclamat, fixisti pectus amicum,*

e gli esempii affini delle *Metamorfosi* 6, 227:

> *ei mihi conclamat, medioque in pectore fixa*
> *tela gerit*

e 7, 843:

> *medioque tenens in pectore vulnus,*
> *ei mihi conclamat.*

[2]) Ov. *Am.* 2, 18, 20 e 2, 19, 34.

di Meleagro e Biblide l'amante di Cauno, che esclamano entrambe:

> *ei mihi quo rapior? fratres, ignoscite matri*

ed

> *ei mihi quo labor? quem mens mea concipit ignem* [1])!

Senza richiamare, in modo diretto, la conferma che arreca a quest' uso l'analogia dell' epistola di Aconzio [2]), possiamo però ben concludere, che l'esempio tipico di questo costrutto è quello che ci è conservato nelle Tristezze:

> *ei mihi, quod didici: cur me docuere parentes*
> *litteraque est oculos ulla morata meos* [3])?

[1]) Ov. *Met.* 8, 491 e 9, 521.

[2]) Ov. *Her.* 19, 107:

> *ei mihi, Cydippe, timeo tibi dicere verum.*

Entrano in questa medesima categoria, senza che vi sia bisogno di alcuna particolare dichiarazione:

> Ei mihi, cur timeo? quae sunt manifesta requiro (Trist. 4, 3, 11)!
> Ei mihi quid faciam (ex Pont. 1, 2, 7)?
> Ei mihi pro caelo qualia dona fero (Fast. 3, 506)!
> Ei mihi discedens oscula nulla dedi (Her. 3, 14).
> Ei mihi pro dira pelice blanda fui (Her. 5, 60).
> Ei mihi quid feci? quo me furor egit amantem (Her. 9, 145)?
> Ei mihi, pars *a me* vix dicitur ulla futuri (Her. 15, 337).

Ed anche, con un' allusione un po' più remota:

> tum potui Medea mori bene . . . . .
> Ei mihi! cur umquam iuvenalibus acta lacertis
> Phrixeam petiit Pelias arbor ovem (Her. 12, 5-8)?

[3]) *Trist.* 2, 343-4.

Gerto non tutti gli esempii si adattano a questo tipo nella sua forma più semplice e genuina. E come nel luogo ricordato da ultimo, cominciano anche altrove a far capolino, accanto alla prima persona del verbo o pure in cambio di essa, i pronomi possessivi *meus* e *noster*. Nella commovente elegia, che Ovidio indirizza alla moglie nel primo libro delle Tristezze, egli deplora che le disgrazie attenuino il vigore del suo ingegno e lo rendano disadatto a cantar le lodi di lei:

ei mihi, non magnas quod habent mea carmina vires,
nostraque sunt meritis ora minore tuis [1]).

E al pensiero dei travagli incontrati nel viaggio, e di quelli ond' è circondata la sua persona nell' esilio, rimpiange amaramente d' essere stato sottratto già tante volte al sepolcro, sol perchè continui per lui lo strazio della vita, ben peggiore di quello della morte:

ei mihi, quod totiens nostri pulsata sepulcri
ianua, sed nullo tempore aperta fuit [2])!

[1]) Ov. *Trist.* 1, 6, 26.

[2]) *Trist.* 3, 2, 23-4. Credo di dover conservare intatta questa lezione, perchè non trovo plausibile e chiaro l'uso del relativo *quo*, che il Laurenziano sostituisce in questo posto al *quod* degli altri codici, con una relazione formale che contrasta interamente col *nostri* successivo.

Si possono mettere a riscontro cogli esempii quassù esaminati anche:

ei mihi quam paucos haec mea dicta movent (Trist. 1, 9, 36)!
Ei mihi, iamne domus Scythico Nasonis in orbe est
iamque suum mihi dat pro lare poena locum (Trist. 3, 12, 51-2)?
Ei mihi, cur umquam musa iocata mea est (Trist. 5, 1, 20)?
Ei mihi, quam longe spem tulit aura meam (Am. 1, 6, 52)!
Ei mihi, si lectis vultum tu versibus istis
ducis et adfinem te pudet esse meum (ex Pont. 2, 8, 13-14)!

E forse, con un' allusione alquanto più remota:

a miser! admisso plectitur ille meo.
Nate, dolor matris, rapidarum praeda ferarum,
ei mihi, natali dilacerate tuo (Her. 11, 110-112).

In questi casi il concetto principale della frase è sempre rappresentato dalla persona del poeta, che mette in iscena sè medesima; e ben s' intende il rapporto logico o ideale che conserva con essa l' espressione interiettiva *ei mihi*, ancor perfettamente perspicua nell' uno e nell' altro elemento onde risulta.

III.

Ma i rapporti colla prima persona possono apparire ben anche meno diretti, e non pertanto risultare alla prova di eguale evidenza. Apollo, nel punto in cui si accinge ad inseguire la ninfa Dafne, ritrosa al suo amore, pensa con rammarico che l' arte medica, da lui inventata, non basti a guarirlo della sua passione:

ei mihi quod nullis amor est sanabilis herbis,
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes [1])!

E ognun sente, pur nella forma indeterminata dell'*amor*, che è il cuore stesso del dio quello che è ferito da piaga insanabile.

Altrove questa relazione risulta ancor meno intima, e può ingenerare l' illusione, che l' *ei mihi* faccia già in Ovidio le veci della particella italiana 'ahimè'. Quando nell'Arte di amare il poeta si trova condotto a discorrere della infedeltà dell'amicizia, egli dà ai suoi precetti una espressione affatto personale e lamentevole:

ei mihi, non tutum est, quod ames, laudare sodali!
Cum tibi laudanti credidit, ipse subit [2]).

[1]) Ov. *Met.* 1, 523-4. Si possono mettere a riscontro anche *Trist.* 3, 8, 24:

ei mihi perpetuus corpora (i. e. mea) languor habet,

ed *ex Pont.* 12, 2, 5-6:

ei mihi! quid lecto vultus tibi nomine (i. e. meo) non est
qui fuit, et dubitas cetera perlegere?

[2]) Ov. *Ars. am.* 1,741-2.

E quando induce a diffidare della efficacia dei carmi per la conservazione dell'amore, egli si richiama, forse inconsapevolmente, alle prove non sempre fortunate della sua larga e matura esperienza:

quid tibi praecipiam teneros quoque mittere versus?
Ei mihi, non multum carmen honoris habet [1].

Ma, nell'un caso e nell'altro, sarebbe affatto erroneo ritenere, che l'allusione personale sfugga ad ogni controllo immediato e diretto, e che essa si scambi, puramente e semplicemente, colla funzione del dativo etico, preservata in certa maniera pur nell'uso della particella italiana, che direttamente ne deriva.

L'espressione latina è per solito assai più sincretica della nostra, e sopprime nel racconto dei fatti quello che può scambiarsi o integràrsi con un semplice atto del pensiero, sempre latente, almeno in parte, in ogni sua manifestazione. Questo fenomeno linguistico cade sotto l'osservazione comune, e non ha bisogno di essere particolarmente richiamato, tranne forse che coll'accenno sommario all'omissione così frequente in latino dei verbi che indicano una conclusione [2]. Qui dobbiamo però avvertire, che ai due distici dell'Arte di amare servono come di commento i casi stessi della vita del poeta, da lui narrati, con grazia squisita e raffinata di artista, nei suoi indimenticabili *Amores*.

La musa dei carmi era divenuta per lui allegra e fortunata messagera d'amore; ma non era bastata ad assicurargli e garentirne in modo durevole il possesso. Una divinità superba, adorata in terra con più tenacia e trasporto dell'Amore, gli aveva conteso a attraversato il pacifico godimento della sua felicità. E aveva susurrato maliziosamente all'orecchio di Corinna:

[1]) Ov. *Ars. am.* 2,273-4.

[2]) Si mettano a riscontro gli accenni frequenti, che vi sono fatti nella nostra *Sintassi latina esposta scientificamente ad uso dei Licei e delle Scuole di Magistero.* Seconda edizione interamente riveduta e corretta. Napoli, Morano 1900, pag *Avv.* 2 e 442 *Avv.* 2.

ecce, quid iste tuus praeter nova carmina vates
donat? Amatoris milia multa leges.
Qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero.
Crede mihi res est ingeniosa dare [1]).

Anzi le lodi poetiche, che Ovidio aveva cantate, senza velo e senza reticenze, delle bellezze palesi ed ascose della sua amante, erano state come mezzane a stimolare gli altrui desiderii e a trasformare in rivali ed emuli fortunati i suoi amicí stessi:

quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,
cum multis vereor ne sit habenda mihi.
Fallimur, an nostris innotuit illa libellis?
Sic erit. Ingenio prostitit illa meo.
Et merito. Quid enim formae praemia feci?
Vendibilis culpa facta puella mea est.
Me lenone placet. Duce me perductus amator:
ianua per nostras est adoperta manus.
An prosint dubium. Nocuerunt carmina semper.
Invidiae nostris illa fuere bonis [2]).

Esaminati a questa stregua, i due precetti dell' Arte di amare ricordati dianzi acquistano un' intonazione assai nuova e diversa; e il semplicissimo *ei mihi*, invece di additare un interesse affatto estrinseco del poeta alle disgrazie dei poveri amanti, evocherà a loro istruzione e conforto anche i ricordi personali della sua dolorosa esperienza. E il raffronto assai istruttivo ci obbligherà a compiere, nell' un caso e nell' altro, la reticenza del poeta e a interpretare l' *ei mihi*, in forza di una nota ellissi, come un 'ahimè! io so bene a prova'.

[1]) Ov. *Am.* 1, 8, 57-62. Ricorda anche *Am.* 3, 8, 3-4:

Ingenium quondam fuerat pretiosius auro.
At nunc barbaria est grandis habere nihil.

[2]) Ov. *Am.* 3, 12, 5-14.

IV.

Di questo significato pregnante dell' *ei mihi* si possono sorprendere, senza difficoltà e insieme con molto frutto, anche altre tracce nei carmi ovidiani. Io sarò pago di spigolarne qualche prova, anzitutto, in carmi d' indole diversa da quelli sin qui esaminati. Nella magnifica apparizione di Anna, la sorella di Didone, ad Enea, nel terzo libro dei Fasti, il figlio di Venere, *Cythereïus heros,* sforzato al pianto dal dolce e commovente pensiero di Elissa, vuol quasi allontanarne dall' animo il triste ricordo, e prorompe nei malinconici versi:

> *ei mihi! credibili fortior illa fuit.*
> *Ne refer* [1]).

Or l' aggiunta del *refer* non può lasciare alcun dubbio nell' animo nostro, che l' *ei mihi* sia qui adoperato nel senso intensivo di 'ahimè, non mi è ignoto' o 'ben so'.

Ma per darne un' ulteriore e più sicura conferma, richiamerò ancora dal libro dei precetti d' amore una di quelle massime, in cui Ovidio distilla maliziosamente l' essenza piacevole della sua vita licenziosa. Egli insinua nel tono bonario e molle, consueto al poeta dei teneri amori:

> *oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet,*
> *haec quoque quae data sunt, perdere dignus erit* [2]).

E interrompe poi d' un tratto la sua professione di *obsceni doctor adulterii,* per fermarsi con compiacimento misto di rammarico in un ricordo della sua vita passata, in cui non apparve ancor conscio o partecipe dei segreti della sua arte:

[1]) Ov. *Fast.* 3, 618-19.
[2]) Ov. *Am.* 1, 669-670.

quantum defuerat pleno post oscula voto?
Ei mihi, rusticitas non pudor ille fuit [1]).

L'interruzione sembra all'apparenza affatto fuor di luogo. Ma chi richiama alla memoria un episodio grazioso e notissimo dei suoi Amori, non può non accorgersi che il maestro ha voluto garentire il suo buon nome contro gli attacchi di invidi o detrattori, che gli avessero fatto carico della sua mancata e contraria esperienza. Egli aveva cantato negli Amori:

optabam certe recipi: sum nempe receptus;
oscula ferre: tuli; proximus esse, fui.
Quo mihi fortunae tantum? quo regna sine usu?
Quid, nisi possedi dives avarus opes [2])?

E aveva malinconicamente annunziato il suo insuccesso, col terribile distico:

huc pudor accessit: facti pudor ipse nocebat.
Ille fuit vitii causa secunda mei [3]).

Ma scaltrito più tardi dalla sua fortuna, riprovò nell'Arte di amare come frutto d'inesperienza il suo giovanile e pudico ritegno.

A noi non compete di moralizzare in questo punto sulla condotta del poeta. Vedremo altra volta, che egli espiò assai amaramente la colpa della sua leggerezza e la scuola di corruzione inaugurata colla sua Arte. Pel momento qui c'interessa soltanto la parte formale dei suoi carmi; e il riscontro fra essi riesce oltre ogni dire prezioso, in quanto ci porta ad integrare con piena sicurezza il pensiero contenuto nell'*ei mihi*, come

ei mihi, rusticitas (mea), *non pudor ille fuit.*

[1]) Ibid. 671-2.
[2]) Ov. *Am.* 3, 7, 47-50.
[3]) Ibid. 37-8.

V.

Ritornando ora al distico delle Tristezze, donde abbiam prese le mosse per questa breve scorsa intorno all' uso ovidiano di *ei mihi*, non può parere conforme alle tendenze fin qui rilevate il oontrapposto eccezionale di quella interiezione al *domino tuo* nel notissimo verso:

ei mihi quod domino non licet ire tuo.

Certo il contrapposto è principalmente grammaticale e stilistico; ma è reso anche più sensibile dall' aggiunta della congiunzione *quod*, che ristora, se pur ve ne fosse bisogno, nella sua piena integrità la fisonomia del pronome personale. Or l'analogia dei luoghi ovidiani, sin qui esaminati, non ci consente di ammettere la possibilità di questo bisticcio: « ahi! povero me, chè al padrone tuo non è concesso d' andare ». La presenza del pronome possessivo *tuus* richiama l' attenzione sul libro, iuvece che sul suo autore, e distrae quindi l' interesse di chi legge dal *mihi*, a cui pur accennano con sì particolare insistenza vuoi l' *ei* vuoi il *quod*.

Io non nego che l' *ei mihi* possa congiungersi anche con un pronome di seconda persona. E me ne soccorre subito un esempio, che ho riserbato a bella posta, nel secondo libro degli *Amores*:

ei mihi, quod dominam nec vir nec femina servas,
mutua nec Veneris gaudia nosse potes [1].

Ma ognuno si accorge, come in questo caso tutto l' interesse della frase resti concentrato sull' *ei mihi*, e come da esso non si devii per la presenza della proposizione successiva, la quale è subordinata unicamente allo scopo di additare la causa diretta di quella esclamazione di dolore. Nè altrimenti sapremmo renderla

[1]) Ov. *Am.* 2, 3, 1-2.

in italiano che con una espressione come questa: 'è una vera disgrazia per me che non sia nè uomo nè donna l'eunuco messo a guardia della mia fanciulla'. Per contrario nell'esempio, dal quale abbiam preso le mosse, la contradizione spicca forse meno evidente al nostro sguardo, sol perchè siamo abituati a pareggiare l'*ei mihi* ad un costrutto italiano assai più sbadito: 'ahimè, che al tuo signore non è lecito d'accompagnarti', dove apparisce quasi obliata ed estinta la funzione del pronome personale. Si aggiunga inoltre, che il contrasto formale spicca assai di più in questo secondo caso in latino, appunto per il fatto che il soggetto logico non muta in senso vero e proprio, ma la seconda persona si alterna soltanto all'apparenza colla prima, serbando però sempre rapporto colla persona stessa del poeta. Or questa contradizione formale contrasta colla funzione propria dell'*ei mihi.* La quale invece durò costantemente viva e perspicua nella latinità classica, pur in quegli esempii dove la fusione tra i due elementi si crederebbe già consumata e quasi perfetta.

Per ricercarne qualche traccia anche al di fuori dell'uso ovidiano, richiamerò il principio della notissima apostrofe di Enea all'ombra di Ettore:

> *ei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo*
> *Hectore, qui redit exuvias indutus Achillis* [1]).

Si potrebbe credere a prima vista, che in questo luogo la conformità sia perfetta tra la funzione dell'*ei mihi* e quella del nostro *ahimè*, e che del pronome personale non si serbi più traccia in questo documento classico dell'uso virgiliano. Ma non tardiamo a disingannarci, col raffronto delle prime parole del discorso di Enea:

> in somnis ecce ante oculos maestissimus Hector
> visus *adesse mihi* largosque effundere fletus,
> raptatus bigis ut quondam aterque cruento
> pulvere perque pedes traiectus lora tumentis [2]).

[1]) Verg. *Aen.* 2, 274-5.

[2]) Ibid. 270-4.

Alla cui stregua ci torna agevole riconoscere, che l' *ei mihi qualis erat* ha un significato ben più commovente e personale, di quello che a principio ci lascia balenare innanzi alla mente, e non si renderebbe in italiano con espressione adeguata, se non vi si sostituisse: 'ahi! qual egli mi appariva'.

Lo stesso forse potremmo ripetere anche di una gran parte degli esemplari classici, in cui ci soccorre e rivive questa interiezione antichissima, adoperata probabilmente per la prima volta da Ennio, che fu modello a Virgilio appunto nell'espressione del sentimento testè ricordato [1]). A mettere però come il suggello della nostra dimostrazione, addurremo ancora un' ultima prova da Ovidio, nella quale l' accezione indipendente del pronome personale acquista il carattere della più completa evidenza.

Il povero poeta, trafitto dalle continue infedeltà dalla sua Corinna, sospira amabilmente la morte:

> vota mori mea sunt, cum te peccare recordor,
> *ei mihi perpetuum nata puella malum* [2]).

Or l' *ei mihi* qui non s' intende a dovere, se non si riferisce l' *ei* a *puella* e il *mihi* a *nata*, cioè a dire non s' interpreta in questa forma il pensiero di Ovidio: *ei puella nata perpetuum malum mihi.* E questo fia suggello che sganni dalle persistenti e perverse apparenze dell' errore.

VI.

Chiarita in questa forma la necessità di un' emendazione nel prin-

[1]) Ricorda il commento di Servio al luogo dell'Eneide testè citato, che egli indica chiaramente e semplicemente come *Enni versus*.

[2]) Ov. *Am.* 2, 5, 4-5. Può paragonarsi a un dipresso a questi due luoghi di Virgilio e di Ovidio anche *Trist.* 1, 2, 45:

> *ei mihi quam celeri micuerunt nubila flamma,*

che corrisponde evidentemente ad

> *ei quam celeri flamma micuerunt nubila mihi.*

cipio delle Tristezze, ci soccorre anzitutto la considerazione, che i mscr. oscillano a questo punto fra le due lezioni diverse *ei mihi quod* ed *ei mihi quom,* a cui si contrappone, in via del tutto eccezionale, l' *ei mihi quo* del codice Guelferbitano [1]). Gli editori non ne han fatto conto, per la stessa singolarità sua; e posti nella necessità di scegliere fra le altre due varianti, hanno preferita la prima, per il numero ben cospicuo di analogie ovidiane che la confermano. Ma l' alternativa stessa ricorre anche in una citazione abbastanza antica, e anteriore a tutti i codici delle Tristezze, citazione che fece del principio di esse, forse intorno alla metà del quarto secolo, il grammatico e metrico latino Atilio Fortunaziano, a noi noto per l' estratto della metrica di Cesio Basso.

In essa, parlando del pentametro epodico, l'autore scrive: « habet enim prima pars duos pedes et syllabam partem orationis facientem, secunda item similiter divisa: prima sic 'hei mihi domino', secunda 'non licet ire tuo' [2]). Del codice Bobiense, da cui questo compendio fu ricavato, noi non possediamo altro che alcuni estratti, fra cui il Napoletano di proprietà di Giano Parrasio [3]), il primo editore di questo trattato, e due apografi Vaticani. E l' uno e gli altri, mentre concordano insieme, per la prima parte, colla lezione già mentovata, ne differiscono per la seconda, in cui si ripete il verso intero in questa forma:

ei mihi quo domino non licet ire tuo.

L' Ehwald richiamò tale lezione a principio delle sue *Symbolae ovidianae,* già menzionate in nota, come prova di una *quaestio subdifficilis in ipso limine disputationis;* ma non la giudicò sufficiente a chiarire il problema del testo di Ovidio, problema di cui gli sfuggì

[1]) E anche del codice Barberiniano, VII, 59, del sec. XIII, ricordato dall' Ehwald, *Ad hist. carm. Ovid. recensionemque symbolae.* Gotha 1889. Per le varianti che offrono a questo punto i codici di Ovidio, si può utilmente consultare il ricchissimo apparato critico dell'edizione inglese delle Tristezze curata dall' Owen. Oxford, 1889.

[2]) Keil, *Gramm. latini,* VI, 291, 17.

[3]) Bibl. Naz. di Napoli IV, *A,* 11.

l' importanza, e si può quasi dire che non ebbe sentore. A me pare invece, contrariamente al pensiero dell' Ehwald, che alla citazione di Atilio non detragga alcuna parte della sua importanza il fatto, che un verso dell' *Ars amatoria* è ricordato da lui in séguito con una lezione che non corrisponde a quella genuina:

Pasiphaë *niveo* gaudebat adultera *tauro*

in luogo di

Pasiphaë *fieri* gaudebat adultera *tauri* [1]).

Questo pentametro, distaccato dal distico onde faceva parte, poteva prestarsi a trasformazioni che ne integrassero il senso, anche indipendentemente dal suo contesto. Pel principio delle Tristezze, potremmo trovarci al contrario in presenza di un caso inverso, che la lezione comune si sia cioè potuta adattare, per mezzo di *ei mihi quod*, al bisogno di un senso compiuto, che risultasse richiesto dalla citazione parziale del solo pentametro; mentre invece nell' *ei mihi quo,* che non riesce intelligibile senza il raffronto dell' esametro, dovrebbe o potrebbe conservarsi traccia della lezione genuina e primitiva.

E un indizio assai notevole, in favore di questa legittima presunzione, io lo trovo anche nel fatto, che l' oscillazione comune dei mscr. tra *quod* e *quom* meglio si spiega, ammettendo una lezione originaria *quo*, malamente integrata per la ragione anzidetta nelle due forme, anzichè pigliando a base l' una o l' altra di esse, per discendere poi, in modo sempre irregolare, alla sua contraria. Aggiungo anzi che la presenza di *domino,* cioè di una parola cominciante per *d*, accanto a *quo*, poteva facilmente provocare, nella riduzione dall' antica scrittura unciale ed unita del codice archetipo alla forma comune dei mscr., la lezione *ei mihi quod domino* per *ei mihi quo domino;* laddove nessuna ragione veramente plausibile soccorre a spiegare lo scambio inverso.

[1]) Ov. *Ars amat.* 1, 295.

VII.

Ammettiamo dunque come possibile la priorità della lezione del codice Bobiense, e vediamo se si giustifichi col contesto la verosimiglianza di essa.

> Parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in urbem, —
> *ei mihi* — , quo domino non licet ire tuo.
> Vade, sed incultus, qualem decet exsulis esse:
> infelix habitum temporis huius habe.

Non vi è chi non senta ristorata in questa forma la piena armonia della parola col pensiero, ed eliminate tutte le contradizioni e le durezze, per cui l' inciso del secondo verso appariva violentemente divulso dalla serie ordinata e tranquilla delle considerazioni del poeta, nel punto in cui affida al suo libro la giustificazione della propria condotta morale. Il proposito di non invidiarne la sorte (*nec invideo*) non apparisce turbato dalla momentanea commozione, che gli desta nell' animo il pensiero della patria lontana (*ei mihi*), pensiero che egli frena in buon punto, col ricordo che una volontà superiore gliene ha fatto divieto. La successione dei pensieri s' integra e si compie senza scosse, e la forma più ampia e solenne del distico fa testimonianza sicura dell' animo sereno e rassegnato del poeta, il quale si ripiglia nel verso successivo ed aggiunge, con piena naturalezza, alla volontà sua decisa l'espressione ferma e semplice del comando *vade sed incultus*; senza che vi sia bisogno di ammettere, come per la prima interpretazione sarebbe richiesto, l' ellissi della particella avversativa *tamen* (*vade tamen, sed incultus*). E ciò che più monta, scomparisce la contradizione tra l' *ei mihi* e il *domino tuo*, in quanto che questa seconda forma ritorna ad essere il complemento naturale dell' *ibis* del primo verso, da cui fuor di ogni dubbio è stata provocata (*sine me, liber, ibis in urbem, quo domino non licet ire tuo*).

L' ordine che ne deriva è così semplice e spontaneo, che può

far solamente meraviglia non si sia avvertita prima d' ora la necessità di ristorarlo, nei numerosi e pregevoli commenti che il libro delle Tristezze ha avuto nel nostro secolo, per opera del Loers, del Merkel e dell' Owen [1]). Ma vi nocque la fallace considerazione, che l' *ei mihi* dovesse occupare per l' uso ovidiano il primo posto nella compagine del periodo, e trovarsi in principio non solo del verso ma di un pensiero indipendente [2]).

E pur sarebbe bastato il raffronto colle Eroidi, dove la natura speciale e retorica di quel genere poetico richiamò più frequentemente l' uso della particella interiettiva *ei mihi*, ad assicurare che quell' ostacolo punto non sussiste. Lascio da parte l sedicesima epistola, la cui autenticità si trova più generalmente contestata, anche perchè l'*ei mihi* non occupa nel verso il posto consueto :

ibit per gladios — ei mihi — noster amor [3]),

e questa stessa irregolarità sua potrebbe concorrere a farla considerare come spuria. E mi fermo alle epistole, di cui non s' infirma con ragioni plausibili la genuinità.

Nella undecima di esse, Canace piange la morte del figliuolo, frutto di un amore incestuoso, con questi versi lamentevoli :

nate, dolor matris, rapidorum praeda ferarum,
ei mihi, natali dilacerate tuo [4]),

in cui l' *ei mihi*, come già si è mostrato altrove, risulta per-

[1]) Un presentimento della lezione, che io giudico vera, si è avuto qua e là anche in alcune edizioni scolastiche, dove l' emendamento fu provocato forse da soli criterii ermeneutici.

[2]) Quest'osservazione si trova nell'Ehwald e viene da lui attribuita al Merkel; ma il Merkel nel suo commento (Berolini, 1837) si ferma a notare: « per scripturam *quo* moleste sententia iteratur, in altera elegantem in modum verbum tantum ».

[3]) Ov. *Her.* 16, 246.

[4]) *Her.* 11, 111-112.

fettamente chiarito dal pensiero espresso nel verso precedente:

> a! miser, *admisso* plectitur ille *meo*.

Nella tredicesima epistola Laodamia piange l'assenza dello sposo Protesilao, partito contro il suo volère, cogli altri condottieri greci, per combattere intorno a Troia, e deplora che la vendetta personale di Menelao sia a tanti innocenti causa di lacrime e di dolore:

> tu qui pro rapta nimium, Menelae, laboras,
> *ei mihi quam multis flebilis ultor eris* [1]).

E ognuno sente che la povera donna accenna al tormento inaudito, di cui quella impresa le fu cagione, e intravede di leggieri che al *multis* non è indifferente una considerazione personale, di cui l'*ei mihi* è assai lamentevole preludio.

E per ricordare da ultimo anche un parallelo estraneo all'ambiente delle Eroidi, chi non crederà pienamente giustificato l'uso di *ei mihi*, che noi proponiamo di ristorare nel principio delle Tristezze, dal raffronto assai perspicuo ed istruttivo con questo distico degli Amori:

> sustinet antiquos gremio spectatque capillos,
> *ei mihi* non illo munera digna loco [2]) ?

Il poeta vuol dissuadere la sua fanciulla dal pericoloso vezzo di tingere di biondo i capelli e di arricciarli col ferro ardente, e le mette innanzi agli occhi lo spettacolo della perdita della sua ricca chioma, provocando così lacrime e rossore sul bel volto di lei:

> *me miserum*! lacrimas male continet, oraque dextra
> protegit, ingenuas picta rubore genas [3]).

[1]) Ov. *Her.* 13, 47-8.
[2]) Ov. *Am.* 1, 14, 53-54.
[3]) Ov. *Am.* 1, 14, 51-52.

Queste parole confermano l' interesse passionato che lega Ovidio alla conservazione della bella capigliatura, e ci lasciano intendere il rammarico di lui alla vista di quella parte dell' antica chioma, che è rimasta sulle ginocchie della sciagurata Corinna. Restiamo così sempre nello stesso motivo personale, di cui abbiam visto che si fa eco il poeta degli Amori nell' uso dell' *ei mihi*.

E ritornando da ultimo, dopo sì gran numero di analogie, all' argomento principale del nostro discorso, troviamo perfettamente plausibile, pur a principio delle Tristezze, nell' uso interiettivo dell' *ei mihi*, un' allusione immediata e diretta alla persona del poeta. Tale allusione è giustificata vuoi dall' *invideo* vuoi dal *sine me*, motivi che ritornano entrambi, ma senza l' ostacolo insormontabile di un rapporto grammaticale troppo intimo e contradittorio, nel *domino tuo* del secondo verso, in cui Ovidio fa come lo sforzo di restare tranquillo e quasi estraneo al suo dolore.

DEL TORQUATO TASSO

DI

W. GOETHE

NOTA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DELL' 11 DICEMBRE 1900

DAL SOCIO

FERDINANDO FLORES

28

Il Goethe ebbe in grandissimo pregio il suo dramma Torquato Tasso, al quale aveva lavorato assiduamente, per ridurlo a perfezione. Lo compì nell' anno 1789, ma lo aveva cominciato molti anni prima. La notizia è data da lui nelle lettere scritte durante il viaggio da Napoli a Palermo, dal 29 Marzo al 2 Aprile 1787. In una di queste accennando del mal di mare che pativa, e pel quale era costretto a starsene sotto coperta, aggiunge queste parole:

« Separato dal mondo esteriore io lasciava dominare l' interiore, « e prevedendo una lunga navigazione, mi proposi subito un for- « te compito (*pensum*), come occupazione importante. Di tutte le « mie carte avevo recato nel viaggio solo i primi due atti del « Tasso, scritti in prosa poetica; i quali, per rispetto al disegno « e all'andamento, erano quasi eguali ai presenti, ma, scritti già « dieci anni prima, avevano qualcosa di molle e nebuloso, che su- « bito si dileguò, quando io, secondo nuove vedute, feci domina- « re la forma ed introdussi il ritmo. »

E nelle lettere successive, toccando lo stesso argomento, si esprime così: « L' opera fu tutta pensata.—Tra veglia e sonno conti- « nuavo i miei disegni drammatici. — Mi arrischiai più volte di « andare sul ponte della nave; ma non tralasciavo il dramma ed « era già padrone di tutto il lavoro. » (E aggiunge scherzando)

« In questi giorni il mio dramma era abbastanza cresciuto nel
« ventre della balena. »

Or la preferenza che il Goethe dava al Torquato Tasso, su gli altri suoi drammi, durò lungamente notissima ai suoi concittadini. Sicchè nell'anno 1823, per festeggiare la guarigione di lui, dopo lunga e grave infermità, venne rappresentato il Tasso nel teatro di Weimar, con grande solennità, e, fra molti applausi, fu coronato il suo busto che era collocato sulla scena; e dopo lo spettacolo, l'attrice Von Heigendorf, in costume di Leonora Sanvitale, andò a casa del poeta, per offrirgli la corona del Tasso.

Quattro anni dopo, cioè nel 1827, il Goethe, discorrendo col fido amico Eckermann, esprimeva il suo rammarico, perchè il Tasso fosse rappresentato molto di rado, ogni tre o quattro anni una volta, e che il pubblico lo trovasse noioso. Ma la causa della noia egli attribuiva agli attori, poco esercitati nel ben recitare, ed al pubblico, poco abituato alla rappresentazione di quel dramma. Se gli attori avessero rappresentato meglio, anche il pubblico avrebbe mostrato maggiore interesse. E aggiungeva: « Ebbi un tempo « l'illusione che si potesse formare un teatro tedesco; ebbi l'illu- « sione di poter io stesso contribuire a porre alcune pietre fonda- « mentali all'edifizio. E scrissi l'Ifigenia ed il Tasso, pensando, con « puerile speranza, che il disegno riuscirebbe. Ma nulla si agitò, « nulla si mosse, e tutto rimase come prima. Se l'effetto fosse « seguito, e con plauso, avrei scritto un'intera dozzina di drammi « come l'Ifigenia ed il Tasso. » — Una volta essendogli domandato: *Quale idea* avesse voluto rappresentare in questo dramma; rispose: « Quale idea? — Non saprei. Avevo la vita del Tasso, ave- « vo la mia vita, e ponendo a riscontro due figure così singola- « ri (*wunderliche*), mi nacque l'immagine del Tasso, a cui con- « trapposi, come contrasto prosaico, Antonio, del quale non man- « cavano gli esemplari. Quanto altro concerne i rapporti di corte, « di vita e di passioni, le cose erano in Weimar, come furono in « Ferrara. E posso dire, a ragione, del mio dramma, che è osso « delle mie ossa e carne delle mie carni. »

Così il Goethe giudicava e aveva in pregio il Torquato Tasso,

non ostante la mal gradita rappresentazione. Egli ebbe ragione di amarlo questo dramma, tutto smagliante di poetica bellezza; poichè gli figurava l' immagine d'una corte, dov'egli aveva passato la miglior parte della vita. Nè, da altra parte, il pubblico aveva torto di annoiarsi alla rappresentazione di un dramma esteso a tremilacinquecentocinquantacinque versi, recitati da soli cinque attori, nel quale, (per dirlo con le parole del poeta) — *niente si agita*, *niente si muove ;* riducendosi tutto a mostrare l' innamoramento di Torquato ed il suo esilio dalla corte di Ferrara.

Ecco, ora, l'argomento e la distribuzione del dramma.

Nel giardino della Villa ducale di Belriguardo, adorno dei busti marmorei di Virgilio e di Ludovico Ariosto, passeggiano la Principessa Leonora d'Este e la dama Leonora Sanvitale, intrecciando corone per adornare i busti dei poeti ; la principessa incorona di alloro la testa di Virgilio, la Sanvitale pone la sua corona di fiori sul capo dell'Ariosto. Discorrono poi lungamente dei ricordi della loro fanciullezza, delle attrattive del luogo amenissimo, della magnanimità del Duca Alfonso, dell' antica benignità dei principi di Ferrara e del favore che il buono Alfonso ora concede al Tasso, accennano l' indole di questo e la sua passione per tutto ciò ch'è più nobile e sublime nell'universo, lodano con lusso di belle immagini la grazia dei suoi canti, l'oggetto dei quali egli chiama col nome di Leonora, attribuendo così l'una all' altra il vanto di averli inspirati all'amabile poeta. Ma i loro piacevoli discorsi sono interrotti dal Duca Alfonso, il quale cerca Torquato e non trovandolo in nessun luogo, biasima, pur con parole benigne, il carattere leggiero del poeta.

Viene, poi, il Tasso sulla scena, recando il libro della Gerusalemme — (legato in pergamena, come dice il Goethe) — e l' offre umilmente in dono al Duca, non senza esprimere il suo dispiacere che l'opera non sia degnamente compiuta, come meriterebbe ; ma il timore di sembrare ingrato, con un più lungo indugio, lo mosse ad offrirlo quale esso è. Seguono le lodi ed i ringraziamenti, e la principessa, tolta la corona di alloro dal busto di Virgilio, la pone sul capo di Torquato.

In questa Antonio Montecatini, reduce da Roma, viene a ragguagliare il Duca della sua missione, e vede, non senza stupore, il giovine poeta coronato a quel modo. Nè si mostra gran fatto compiaciuto alla notizia del dono offerto dal Tasso; ma rende largo tributo di ammirazione e di lode al grande genio di Ludovico Ariosto, vedendone il busto coronato de' fiori intrecciati dalla Sanvitale.

Bellissima è la scena seguente, ma forse troppo lunga, per la recitazione di due soli àttori, che sono la Principessa e Torquato. Questi esprime la sua passionata ammirazione alla nobil donna, pur mescolando all'affettuosa espressione parole astiose contro Antonio, il cui arrivo inopportuno gli ha cagionato gran turbamento. Riconosce il merito di lui, ne loda il senno e l'accorgimento, ma gli nega ogni pregio di gentili affetti.

La Principessa tenta di moderare questa sdegnosa avversione contro un uomo degno di stima; e poichè il Tasso deplora la solitudine del suo spirito, che non trova persona, cui possa aprire l'animo e affidarsi, la Principessa lo esorta a farsi amici Antonio e la Sanvitale. È cosa vana, ella dice, schivare la società per cacciarsi fra solitarie boscaglie e silenziose valli: più l'animo si divezza dalla *realtà* e tenta di ristabilire dentro di sè l'età dell'oro, che non trova al di fuori, e meno potrà riuscirvi. A questa immagine della età dell'oro il Tasso si abbandona al sogno di una vita libera e felice, nella quale tutto *sia lecito ciò che piace.* Ma la savia donna contrappone alla sentenza del poeta l'altra più nobile e imposta al suo sesso: *È lecito ciò che conviene.* Ed esprime le diverse tendenze dell'uomo e della donna con questo bel verso:

Nach Freiheit strebt der Mensch, das Weib nach Sitte.

Nè però cessa il poeta dal manifestare, più o meno apertamente, la sua passione amorosa; finchè la principessa gli dice « Basta « o Tasso, havvi cose che si apprendono con la veemenza, altre

« che divengono nostre con la temperanza e con la privazione.
« Amore e virtù sono affini. A ciò poni ben mente ».

Le parole benigne della principessa inspirano il più soave conforto all'animo del poeta; egli, rimasto solo sulla scena, inneggia la propria felicità, questa fortunata realtà che supera tutti i suoi sogni. Ma l'inno amoroso è interrotto dalla venuta di Antonio, il quale, oltre che accoglie freddamente il saluto del poeta, fa una allusione men che garbata alla corona, di che questi è ancora adorno. Il discorso tra i due personaggi s'innasprisce, e la moderazione di Antonio, anzichè mitigare, eccita viè più lo sdegno di Torquato, il quale da ultimo trae fuori la spada e sfida il prudente avversario. Sopraggiunge il Duca a tempo, per porre fine alla contesa; accoglie con bontà le scuse del Tasso; ma gli ordina, come lieve punizione, di starsi ritirato per qualche tempo nelle proprie stanze. E questi si allontana pien di cruccio e vergogna, dopo aver deposto ai piedi del Duca la spada e la corona. — Alfonso, sempre magnanimo, lunge dall'adontarsi del contegno di Torquato, ammonisce Antonio, che avrebbe dovuto, come più savio, schivare ogni altercazione, e gli ordina di rappattumarsi col Tasso, mercè i buoni ufficii della Sanvitale, e di rendergli poi la libertà.

Dopo questo spiacevole caso, divulgato nella corte, la Principessa e la Sanvitale si consigliano intorno al modo di salvare il Tasso, facendolo allontanar da Ferrara: al quale partito, ormai necessario, acconsente suo malgrado la Principessa. Se non che la Sanvitale, che dovrà persuadere Torquato a partirsi dalla corte, si accende subitamente di amore pel gentile poeta, e vuole giovarsi di questa occasione, per indurlo a recarsi a Firenze con lei, dove ella potrà goderne l'affetto senza rivale. Nè la turba il pensiero della principessa, « il cui amore (ella dice) è come luce « di luna, che rischiara appena il sentiero al viandante; ma non « riscalda, nè spande voluttà e gioia nella vita. » Così deliberata ella vuol tirare a sè Antonio, perchè persuada il Tasso alla partenza; ed intanto Antonio ricerca i buoni ufficii di lei, per riconciliarsi col poeta e trattenerlo alla corte del Duca.

Il dialogo fra questi due tipi di cortigiani è stupendo, e finisce col trionfo dell' astuzia femminile sulla buona fede di Antonio; perocchè la dama, senza scoprire il suo disegno, previene l'azione contraria dell' uomo di Stato, e si affretta a vedere Torquato, per indurlo ad allontanarsi.

Or questi è più che mai in preda allo sconforto, vedendo svanita come ombra quella felicità, che gli pareva di avere raggiunta, e sentendo acerbissima l'onta della punizione inflittagli dal Duca. L' amore e l' odio gli agitano il cuore e si sfogano in vani lamenti. Giunge opportuna la Sanvitale, per dargli qualche conforto, e lo esorta a riconciliarsi con Antonio e ad allontanarsi dalla corte, andando con lei a Firenze, dove troverà principi benigni non meno di quelli che lo accolsero a Ferrara. Torquato in parte si piega ai consigli ed è disposto a ricevere Antonio; ma, partita la Sanvitale, subito ricade nell' irresoluzione e nei sospetti d' inganno: teme di perdere il favore del Duca Alfonso, dubita dell' amore della Principessa, e paventa nuove insidie alla vista di Antonio.

Il quale, pronto alla conciliazione, viene a lui, gli offre la sua intercessione per ottenere perdono e favore dal Duca, e in ogni modo studiasi di persuaderlo di rimanere a Ferrara. Ma poichè Torquato insiste per ottenere la licenza di andare a Roma, dove si propone di conferire con molti amici, circa la critica fatta al poema; Antonio lealmente promette d' impetrargli dal Duca questo permesso. Infatti il magnanimo Alfonso accoglie la preghiera di Antonio a favore del Tasso, e lo riceve benignamente, quando egli si presenta per accommiatarsi e per ridomandare il poema, che si propone di emendare. Ma il Duca, persuaso come era della infermità di lui, lo esorta a rinfrancar prima le forze e racquistar la salute; e gli promette di mandargli ben presto una copia del poema, volendo ritenere per sè l'originale testè offertogli in dono. E da ultimo lo accommiata con affettuose parole, esortandolo a ritornare a Ferrara, dove sarà sempre bene accolto.

Mentre il poeta, rimasto solo, cerca di farsi animo e vincere il dolore che l' opprime, ecco la Principessa, la quale viene ad in-

formarsi direttamente, se egli pensa di partire. Ella è piena di compassione per lui; gli esprime la sua penosa sollecitudine, circa il viaggio ch' egli si propone di fare (prima a Roma e dopo a Napoli e a Sorrento, per rivedere la sorella Cornelia), e non nasconde il rammarico, che le cagiona la di lui partenza. L' infelice Torquato sente più che mai viva la fiamma di amore, nè valgono a quietarlo le oneste parole ed il virtuoso contegno della principessa; ma nel trasporto dell'irresistibile passione, abbraccia e stringe al cuore l' amata donna, che lo rispinge e si allontana. Mentre egli è per seguirla, sopravvenuti gli altri personaggi, il Duca fa sostenere Torquato, come folle, e lo affida alla custodia di Antonio. — Seguono, nell' ultima scena, i vaneggiamenti del misero Torquato, il quale, deplorando la sventura che l' opprime, scaglia invettive amarissime contro Antonio, contro la principessa contro tutta la corte Ducale; poi rimpiange e desidera ciò che ha maledetto e perduto, ed infine, pauroso d'imminente ruina, si stringe, come ultimo rifugio, ad Antonio, a guisa del naufrago, che si aggrappa allo scoglio dove ruppe la nave.

Così si compie questo bellissimo dramma, ricco di splendide immagini poetiche e di dolcissima lirica, ma altrettanto povero di azione. E così vien rappresentata la caduta di un nobile spirito, logorato da insane passioni, sempre vacillante e inetto a rilevarsi ed a combatter l'avversa fortuna, alla quale da ultimo soggiace, perdendo gradatamente ogni energia, ogni virtù: uno spirito che illanguidisce e si spegne senza patir violenza e senza farne altrui nè a sè stesso: oggetto di grande pietà, anzichè di ammirazione o di terrore. A questo modo il Goethe concepì e rappresentò il carattere del poeta della Gerusalemme: nè può negarsi che in molti particolari si attenne alla verità storica. Ma dei varii aspetti, onde può esser considerata la nobile figura del Tasso, non è certo il più bello codesto preferito dal Goethe.

Il Tasso alla corte di Ferrara apparisce nel dramma inferiore agli altri personaggi, i caratteri dei quali sono mirabilmente rappresentati, soprattutto quello di Antonio, che nel corso dell'azione

acquista tanto di decoro, quanto ne perde il protagonista; e da ultimo, deposto ogni senso ostile, accoglie con animo generoso l'infelice poeta. Si può dire, infine, che il *Torquato Tasso* del Goethe è un dramma di corte, degno specchio di principi e cortigiani, pensato allorchè l'autore abbandonava la vita di corte, e recato poi a perfezione con lungo e assiduo lavoro.

Giudicarono, fra gli altri, questo dramma due illustri critici, dei quali riferisco le brevi e assennate sentenze. Il Prof. Francesco D'Ovidio, in una nota dello stupendo saggio sulla vita del Tasso, scriveva: « Nel Torquato Tasso del Goethe, nonostante la « solita freddezza scultoria, c'è vera ispirazione e vero sentimento « storico. Il carattere del Tasso è, così idealmente come storica- « mente, assai vero; e così quello di Antonio Montecatino. Al- « fonso è troppo più amabile e mite di quel della storia. Eleo- « nora e l'amore sono idealmente ben tratteggiati, ma ancor essi « dubito assai che rispondano alla storia. »

E Francesco de Sanctis ne fa menzione due volte. Nel più antico scritto (1855) si esprimeva così: « Molti trovano freddo il « Goethe, massime in comparazione di Schiller: a sentirli, scrive « con la testa più che col cuore. Ma che Goethe sappia maneg- « giare gli affetti e portarli sino allo strazio, non si può dubitare « se non da gente che ricordano il Torquato Tasso e obliano Wer- « ther e Margherita. Certo negli ultimi tempi attese troppo a la- « vorare il di fuori, portò il culto della forma troppo oltre, e ne « fa fede il Torquato Tasso e la seconda parte del Faust. ». — E nella Storia della Letteratura, dove tratta della vita e delle opere del nostro poeta, scrive: « Il Tasso fu una delle più nobili incar- « nazioni dello spirito italiano: materia di alta poesia, che attende « chi la sciolga dal marmo, dove Goethe l'ha incastrata, e rifac- « cia uomo la statua. »

Questo giudizio del De Sanctis è già riportato nel volume secondo degli scritti inediti di lui, pubblicati da Benedetto Croce, il quale dà un'ampia notizia del dramma *Torquato Tasso*, scritto dal De Sanctis, mentre era in prigione, e più volte di poi ritoc-

cato. Io lessi ed ho copia del primo manoscritto del De Sanctis; e dal modo ond' egli concepì e volle rappresentare il poeta, mi sembra che abbia avuto innanzi il dramma del Goethe, non già per imitarlo, ma piuttosto per schivare gli errori, che forse attribuiva al dramma tedesco. Infatti il momento da cui partono entrambi gli autori per la rappresentazione è quello in cui il Tasso ha compiuto il poema; e da altra parte l' azione sì scarsa nel tedesco è molto più rilevata nel dramma italiano, dove la nobile figura del poeta è mantenuta sino alla fine al più alto grado di idealità. Ed è sempre oggetto di grande ammirazione, poichè ci si mostra nel suo aspetto più bello, sovrastante al mondo che lo circonda, non prostrato dalle sventure, ma sempre irradiato dalla pura luce del genio e dell' amore: sì che sul letto di morte può dire le ultime parole: « Io vado a ricevere una corona immor-« tale! — Tu mi chiami, io sento l' anima mia che si congiunge « teco in eterno! — O poesia! o ombre! o sogni! o fantasmi! o « care sembianze, che fuggitive mi apparivate un giorno! Voi vi « arrestate alfine — La realtà mi è dinanzi. » — Tale apparisce il carattere del Tasso nel dramma del De Sanctis; non è l' uomo della storia con le sue debolezze, con le sue contraddizioni, con la sua morale infermità, (che furono tutte cose pur troppo vere storicamente), nè tampoco è il poeta di corte, come si rivela in parte nel dramma tedesco; ma è il creatore della Gerusalemme, e come tale appartiene anche alla storia ed è ben degno di un' alta rappresentazione poetica. La storia è sempre maestra di verità, o che debba esaltare o rappiccolire le manifestazioni dello spirito umano. Ma dice poi tutto la storia? Può ella penetrare e svelare ogni più recondito pensiero, ogni bagliore d' intelligenza, ogni palpito del cuore? E se non può tanto, non può nemmeno oscurare le sublimi creazioni del genio, ponendo a nudo la debolezza e la volgarità della vita reale. — Il De Sanctis certamente non fu contento del suo lavoro, massime per la rappresentazione degli altri caratteri; nè potette dedicarvi molto studio, o forse non volle più occuparsene. Ma quel saggio, quantunque imperfetto, contiene parti bellissime e degne di lode, le quali avrei volentieri qui trascritte,

se il Croce non le avesse già pubblicate nell' anzidetta raccolta. Basti il breve cenno che ne ho fatto, ragionando del dramma tedesco, dal quale mi sembra che il De Sanctis abbia avuto la prima ispirazione. Soltanto mi sia concesso di ripetere i pochi versi, che il De Sanctis, a meglio manifestare il suo concetto poetico, scrisse alla fine del dramma;

Onde ti sei partita,
Gentile alma, ritorni,
Cui fur lungo dolore i brevi giorni.

Quand' eri giovinetta,
Ridea nel tuo pensiero
De la patria diletta
Ancor la rimembranza,
E la creta prendea
Forma simile alla celeste Idea.

Dei tuoi celesti amici ancor desio
T' era rimaso in petto,
E nelle forme di quaggiù pingevi
Il lor sereno aspetto;
E fur Tancredi, Erminia e il pio Buglione
Nomi terreni della tua ragione.

Congiunta eternamente
Alma in alma vivevi;
E quando apparve il riso,
Ed il dolce tremar di due bei lumi,
Di sangue ti rimase men che dramma,
E i segni avesti dell' antica fiamma.

Spariro i dolci inganni:
La tua Donna sparì; s' ascose il Cielo;
In pianti ed in affanni
Pellegrina vivesti in mezzo a noi,
E sotto al vel che l' Universo involve,
Terra trovasti e polve.

Onde ti sei partita,
Gentile alma, ritorni,
Cui far lungo dolore i brevi giorni.

RICORDI DELLA SCUOLA NAPOLETANA DI PITTURA DOPO IL '40

E

FILIPPO PALIZZI

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 21 GIUGNO 1900

DAL SOCIO ORDINARIO RESIDENTE

DOMENICO MORELLI

Questo discorso commemorativo di Filippo Palizzi e dei suoi tempi fu letto all' Accademia Reale di Napoli, nella tornata del 21 giugno 1900. Io però l'avevo pensato e scritto per i giovani dell'Istituto di Belle Arti; e quindi ad essi rivolgo sempre la parola nel testo del discorso, che ho creduto stampare nella sua forma primitiva.

Se l' antica amicizia e la lunga consuetudine artistica col rimpianto Filippo Palizzi mi consentono di potervi intrattenere, quest' oggi, intorno al suo nome glorioso, non sarà inopportuno, io credo, narrarvi un po' di storia della nostra scuola di pittura in questa seconda metà del secolo, e di narrarvela così, discorrendo, semplicemente, col solo sussidio della mia memoria. Gli artisti coetanei la conoscono questa storia; e per ciò, io penso, dovrà esser caro ad essi risvegliare nell' animo i ricordi delle fervide speranze giovanili e gli entusiasmi della vita artistica di un tempo.

Voi avete sentito elogiare Filippo Palizzi come riformatore della pittura in Napoli — donde poi mosse la riforma degli studi negli altri paesi d' Italia — e come colui che combattè la scuola acca-

demica; ma voi non potete sapere che cosa si sia combattuto, nè quale veramente sia stato il bene arrecato alla scuola nostra dalla detta riforma. Per meglio apprezzarla, è necessario conoscere quale fosse la vita intima della nostra piccola famiglia artistica di allora e quale lo stato dell' arte in Napoli, allorchè Filippo Palizzi venne a studiare fra noi. Vi narrerò tutto questo e vi aggiungerò qualcos' altra, che valga a farvi intendere la vita dei giovani di quel tempo nel R. Istituto di Belle Arti, e quella dei loro maestri. Non mi fermerò sulle date precise: i periodi evolutivi dell' arte non si contano coi tanti del mese di tale anno.

Quando i fratelli Giuseppe e Filippo Palizzi vennero in Napoli, erasi compiuta una grande opera d' arte: il tempio di S. Francesco di Paola; e si ammiravano da tutti quelle statue di marmo sul portico e sul frontone, che voi, forse, non avete mai guardate attentamente. Credo però che avrete scorto e riconosciuto più volte il grande merito delle due statue equestri in bronzo, poste sul davanti del tempio, a pie' della scala: una del grande Canova, l' altra di Antonio Calì, napoletano. Quale è quella del Canova? quale quella del Calì? voi potete facilmente scambiare l' una con l' altra, tanto le uguaglia in tutto il merito e lo stile. E da tutti invero si riconosceva il grande merito del Calì, dalla famiglia artistica e dai concittadini: voi avete disegnato il suo *pugillatore* come una statua antica.

Anche nell'interno della chiesa, si ammiravano con riverenza i quadri del Cammuccini di Roma e del Benvenuti di Firenze: « il miracolo del giovane risorto » e « la Comunione di S. Ferdinando ». E noi giovani lungamente li abbiamo considerati e studiati, quasi per ritenere a memoria quelle qualità pittoriche, che allora dovevano servirci di scuola; ma l' arte dei due maestri era diversa: del quadro del Benvenuti si aveva, a tutta prima, una bella e sim-

patica impressione, in quello del Cammuccini si doveva ammirare il maestro sapiente, il legislatore dell' arte.

Eravi pure un quadro del Landi di Parma, l' artista che Pietro Giordani — nei suoi scritti d' arte — anteponeva a tutti: « la Madonna vestita di bianco con due angioli ai lati »; una pittura di un realismo imbellettato, che noi rispettavamo, pur senza intenderla affatto.

Dei nostri eravi: « *la morte di S. Giuseppe* » del Guerra, « *il S. Nicola Tolentino* » del Carta, e « *la morte di S. Andrea Avellino* » del De Vivo. Erano tutti maestri celebrati, i quali vivevano in un' atmosfera superiore, e con ciò intendo dire, che noi giovani non avevamo nessun contatto intimo con essi; incontrandoli per via, facevamo loro di cappello, inchinandoci, e solo qualcuno osava di baciar loro la mano.

Tra i nostri artisti di quel tempo, primo era Filippo Marsigli. Egli aveva già fatta una vera opera d' arte: il migliore, anzi l' unico suo quadro, che resterà nella storia della pittura del nostro secolo: « *Omero che canta e i due pastori* ». La figura di Omero, vecchio, cieco, ispirata dall' arte greca, è stupenda per carattere e per disegno. Peccato che questo quadro stia lontano, a Liverpool, portatovi dal Duca di Aumale! Voi che del Marsigli avete visto solo « *la Battaglia* », che abbiamo nella nostra sala di pittura, non potete figurarvi il merito dell' altro quadro: la distanza che passa fra le due opere è immensa.

In Napoli, non vi erano raccolte di opere d' arte moderna; e noi giovani, ansiosi di vederne, aspettavamo, come il più grande avvenimento della nostra vita, l' apertura dell' esposizione. Le esposizioni di Belle Arti erano biennali, e si inauguravano con gran pompa. Il Re vi andava in forma pubblica; i soldati in grande uniforme si schieravano sulla spianata del Museo Nazionale, allora

Borbonico; i professori, in abito nero, ricevevano la Famiglia Reale, pigliando posto accanto ai ministri e ai dignitari esteri.

Le opere che facevano quasi sempre l' onore della Mostra erano i SAGGI, che mandavano da Roma i nostri pensionati. L' autore dell' opera migliore e più importante di pittura, di scultura e di architettura, era giudicato degno della grande medaglia d' oro, ed il suo nome veniva contrassegnato con la scritta: « *premio al merito distinto* », e questa distinzione aveva allora un grande valore, non solo nella opinione dei concittadini, ma anche in tutto il Regno.

Non ho cognizione della mostra, alla quale l' Oliva mandò da Roma i suoi quadri: « *Mario sulle rovine di Cartagine* » ed il « *Manlio Torquato* »; però se ne parlava con grande, anzi grandissima ammirazione. Questi quadri si trovano ora a Capodimonte e sono anche ora lodati, come opere di pittura corretta e di un rilievo scultorio.

Ricordo appena la mostra, cui il Mancinelli mandò da Roma: « *l' Ajace e Cassandra* » e la « *Sfida dei pastori* » — giudicata composizione magistrale. Il Ciccarelli mandò il: « *Filottete* » ed il « *Telemaco e Telmosiri* », che canta sotto un bellissimo platano illuminato dal sole: quadro, quest' ultimo, di un vigoroso e grande effetto pittorico d' ombra e di luce. A noi giovani si diceva, allora, che le qualità tutte personali e troppo ardite di quelle pitture erano di esempio pericoloso; e che, invece, per la nostra educazione, dovevamo guardare le pitture del Mancinelli, che aveva qualità di scuola accademica.

Intorno a questo tempo, conobbi Filippo Palizzi.

Egli — più avanzato in età di tutti noi — disegnava, con noi, allo stesso banco della classe elementare di disegno, la testa di Giunone, di prospetto. Noi però copiavamo dalla stampa il chiaroscuro con lo sfumino: egli, invece, disegnava in certo modo

particolare, copiando anche i tratti del bulino, così come li aveva distribuiti l'incisore. Si provava, a volte, di farci il ritratto di profilo, senza guardarci, col solo tatto dell' indice della mano sinistra, disegnando con la destra.

Nella tarda vecchiezza, egli si compiaceva di mostrare un documento della sua tenacia giovanile: desideroso di conoscere l'anatomia e non avendo mezzi per comprare un trattato, pensò di copiarne uno, che ebbe in prestito per pochi giorni; e copiò non soltanto le tavole incise in rame, ma riprodusse esattamente anche il testo, imitando alla perfezione perfino i caratteri a stampa.

Non ricordo per quanto tempo egli sia rimasto nelle classi elementari, nè quali gessi abbia disegnati: non ne abbiamo parlato mai tra noi.

L'ordine dei nostri studi, allora, era lo stesso di quello che si usa tenere ora; dalla stampa si passava al rilievo, e dalla statua al *nudo* ed alla pittura. Vi erano concorsi mensili in ogni classe di disegno, e non si usciva dall' una, per entrare all' altra superiore, senza avere avuto due primi premi. Nella classe del *nudo* si restava sei anni, quanti ne erano assegnati ai pensionati, e si poteva tutti i mesi concorrere ed avere premi. Gli stessi concorsi si facevano nella scuola di paesaggio: ogni mese si eseguiva un disegno dal vero, ed ogni due mesi un dipinto ad olio, anche dal vero. Erano quasi sempre alberi, perchè si riteneva che l'albero nel paesaggio si dovesse studiare, come il *nudo* si studiava nella scuola di figura. Vi era anche un modo speciale di dipingere la quercia, il platano, l'elce ecc. Furono Giacinto Gigante e La Volpe che fecero cancellare dalla grammatica del paesaggio il tocco distintivo del pennello.

Ricordo bene quel giorno, in cui entrammo a vedere i disegni premiati, esposti nelle sale terrene del Museo: con quale interesse

ammirammo il disegno di una vaccarella eseguita dal Palizzi e premiata! Questo disegno, conservato per molti anni dall' Economo dell' Istituto di Belle Arti, fu, con grazioso pensiero, donato a Palizzi, quando egli ne fu nominato direttore la prima volta; e fu per lui davvero una cara e gradevole sorpresa. Rivedemmo insieme questo disegno, lo guardammo attentamente, e: « curiosa,—dissi io — pare copiato dalle vaccarelle di gesso ». Palizzi lo volle difendere e mi rispose: « ma vedi però con che amore e con che diligenza è fatto; e poi, così si disegnava allora ».

Era così infatti. A noi s' insegnava a guardare il vero nella forma esteriore e a segnarlo a contorno, dando a questo una importanza maggiore del chiaroscuro. Vi era l' assioma: « un buon contorno e in mezzo . . . ! » Veramente, in quel disegno mancavano quelle qualità, di che in sèguito si è creata tutta una scuola.

Nell' archivio dell' Istituto sono i documenti di altri premi, avuti per concorso di animali e paesaggi dipinti: io non li ricordo.

Filippo Palizzi erasi allontanato da noi e studiava dal vero nei pascoli di Fuorigrotta. Suo fratello Giuseppe era venuto in Napoli prima di lui e dipingeva paesaggio e figura. Abitavano insieme prima al palazzo Villarosa a S. Mattia, presso una stiratrice che dava in fitto camere agli studenti, e poi in un modestissimo quartierino in cima al palazzo Cavalcante a Toledo. D' indole diversa, i due fratelli, dal medesimo nido, spiccavano il volo in direzione diversa: Giuseppe lontano lontano, suo fratello Filippo a breve cammino.

Giuseppe — lo chiamavano tutti Peppino Palizzi — era bello, di carattere simpatico, di modi geniali; vestiva artisticamente con giacca e berretto di velluto nero. Era conosciuto da tutti: una litografia, esposta a Toledo, lo rappresentava nel suo caratteristico costume, seduto sulla spiaggia, disegnando un gruppo di marinari

ed alcune barche. Peppino aveva l' anima e la figura poetica. Era entusiasta di una celebrità teatrale, che allora facea furore a S. Carlo, e la seguiva ogni sera, dopo lo spettacolo, fino alla porta della casa di lei. Egli ignorava allora, ed ha ignorato per tutta la vita, di essere amato in segreto da una gentile signorina, la quale era al primo piano nobile del medesimo palazzo Cavalcante, ove egli abitava presso i tetti, e che, solo per vederlo, lo aspettava prona sul balcone, sino a tardissima notte, quando egli rincasava!

Filippo, invece, aveva aspetto poco piacente, ma virile: aveva modi austeri, rispondeva a monosillabi, e si chiudeva sempre nel suo carattere cupo e concentrato, tanto che il fratello e gli amici lo chiamavano per canzonatura: *il tomo*. Vestiva modestamente, senza mai distinguersi dai più: per quasi metà della vita, non smise mai il cappello a cilindro ed il soprabito nero.

Ai tempi dei quali io parlo, i due fratelli non erano ricchi davvero. Essi contavano sul proprio lavoro, che non dava loro pingui guadagni: eppure questi due giovani, poveri e fieri ad un tempo, non si piegarono mai a fare arte da commercio.

Più modesto di Peppino, Filippo era amato da una sartina, una ragazza semplice, la quale, un giorno, gli offrì in dono un magnifico *gilet*, di quelli ricchi di ricamo, come usavano allora. Proprio in quel giorno, Filippo si struggeva dalla voglia di dipingere e non poteva; aveva dato fondo ai colori e non aveva mezzi per comprarne. Quel dono fu per lui una vera provvidenza: lo vendette, lo stesso giorno, comperò i colori, e dipinse!

Filippo mi ha raccontato che, un giorno, l' ultimo di carnevale, egli ed il fratello aspettarono a stomaco digiuno, fino alle otto di sera, che si riaprisse la trattoria nel vico Carrozzieri, dove erano soliti desinare, pagando l' oste a mese. Questi era andato con la

moglie a godersi le maschere. Ritornato e riaperta l' osteria, i due fratelli si presentarono con aria disinvolta, come se si trovassero lì per caso, di passaggio. Chiesero se vi fosse nulla da cena, ed ebbero, per tutto desinare carnevalesco, un pezzo di carne riscaldata!

Nel raccontarmi questo, Filippo rideva di soddisfazione ed aggiungeva: « questi giovani si lamentano della vita che fanno: oh essa quanto è meno stentata della nostra di allora! » Noi peraltro non ci siamo mai lamentati; anzi eravamo orgogliosi di dover vincere continuamente le avversità della sorte.

Presso a poco in questo stesso tempo, gli venne ordinato un quadro da un principe napoletano. Era la prima opera importante, a cui Filippo si accingeva. Vi lavorò lungamente e con amore e fondò su di essa tutte le speranze sue; ed eguale assegnamento vi fece il fratello Peppino, giacchè erano mesi che tutti e due vivevano a credito, per l' alloggio e pel vitto. Finita l' opera, la portò egli stesso al sontuoso palazzo del principe: aspettò più ore in anticamera, e finalmente fu ammesso al cospetto del signore, con un poco di ansia e un poco di dispetto per la lunga attesa. L' opera piacque; pure, allorchè Filippo ne chiese il prezzo, il principe si mostrò scontento e voleva che fosse sensibilmente ridotto. Palizzi rifiutò con disdegno e portò via il quadro; ma, al suo ritorno a casa, furono scene di disperazione; Peppino si gettò affannosamente sul letto, e Filippo si lasciò cadere sopra una sedia quasi svenuto: tutte le speranze erano crollate!

Un loro conterraneo, che già godeva un nome noto nel commercio e contava cospicue aderenze, s' interessò alla sorte dei due fratelli e narrò lo spiacevole caso a D. Gaetano Genovese, architetto di Corte, uomo di cuore e di valore.

Il Genovese vide il quadro; gli piacque: il giorno stesso, ne parlò al Re, Ferdinando II. Anche al Re il quadro piacque, e fu da lui

acquistato ad un prezzo quasi doppio di quello richiesto dal Palizzi al principe napolitano. Quel quadro, intitolato « il Mese di Maggio », ebbe l'onore di una illustrazione nel *Poliorama Pittoresco;* ed ora trovasi nella Reggia di Napoli, insieme con un altro, che gli fa riscontro, e che il Re ordinò e pagò anche lautamente.

Questo fatto segnò la fortuna del Palizzi ed il suo ingresso a Corte, come maestro di pittura del Conte d' Aquila, fratello del Re, e della sorella D. Amalia, moglie dello spagnuolo D. Sebastiano, principe e pittore.

Del fratello Giuseppe noi giovani dell' Istituto sapevamo soltanto che era pittore di genio.

Concentrati nella scuola, non facevamo che aiutarci a vicenda: i più bravi consigliavano i deboli. Solo nei concorsi per i premi si diventava egoisti e peggio.

Andavamo a scuola di anatomia al pianterreno delle carceri di S. Francesco, luogo di malviventi e di prostitute. Ciò non ostante, quando il custode, alle undici, ci avvertiva che era giorno di lezione, si correva a testa bassa, infilando presto la porta, col solo vivo desiderio d' imparare. Il professore non aveva altri riguardi per noi artisti, fuori quello di coprire il resto del cadavere, non preparato per la lezione, con uno straccio sporco; e noi stavamo lì, attentissimi a guardare, a spese dello stomaco.

Nella scuola si sapeva che, fra le cognizioni necessarie ad apprendersi, eravi la prospettiva. Ma, che cosa fosse propriamente, non sapevamo. Un giorno, fummo avvertiti di riunirci, per accompagnare la salma del professore di prospettiva alla Chiesa: dunque, vi era un professore di prospettiva: ma a chi insegnava?

In sèguito, ci fu benigno Raffaele Bova, che c' insegnò di prospettiva quel tanto che sapeva.

Nell'Istituto non vi era alcuno, che potesse darci un avviamento

allo studio della storia; e, per chi non aveva neppure una limitata educazione letteraria, era un affar serio! Di tutti gli scolari dell' Istituto sei o sette, per la grande volontà d' istruirci, leggemmo, senza consiglio di alcuno, quei libri che fu possibile procurarci.

Non ricordo chi di noi scoprì, una volta, che vi era un libro prezioso per la nostra educazione, scritto dal pittore Raffaele Menges. Dalle 12 alle 2, andavamo insieme tre o quattro alla biblioteca, per leggere, in questo libro, della grandezza di Raffaello per il disegno, di Tiziano per il colorito e del Correggio per il chiaroscuro, per la luce. Ma erano vane parole per noi; come mettere insieme le qualità di questi artisti diversi? Noi non avevamo neppur modo di riscontrare nè il disegno di Raffaello, nè il colorito di Tiziano, nè il chiaroscuro del Correggio, nelle poche pitture raccolte nella nostra *Quadreria*, chiusa a noi per comodo dei forestieri.

La Esposizione del 1845, se non mi sbaglio, fu per noi un vero avvenimento.

In uno spazio, diviso da due pareti, con ottima luce, erano esposti, l' uno di contro all' altro, i dipinti dei fratelli Palizzi. — Giuseppe aveva esposto un quadro, che s' intitolava allora di *paesaggio storico*, ed il soggetto era tratto dalla novella del Sestini « Pia dei Tolomei ». A prima vista, colpiva l' intonazione malinconica, triste, che attirava a lungo lo sguardo: in fondo, una montagna boscosa della maremma toscana; lontano, su per l'erta un convoglio funebre; avanti, in primo piano, un cavaliere antico ed un eremita, a cavallo; sotto il quadro si leggevano due ottave della leggenda romantica.

Che impressione! una di quelle impressioni che non si dimenticano più dai giovani artisti, e segnano un momento importante della loro vita. Che belle visioni suscitò quel quadro nella mia fan-

tasia: nessun libro poteva dirmi tanto; e pure, era quello il momento, in cui la letteratura si era volta al romanticismo!

Di fronte, nella parete opposta, erano due studi ad olio di Filippo: un contadinello abruzzese, che suona la cennamella, ed un altro contadino vecchio, anche abruzzese, che tira la corda, cui era legato un asino, caduto. Questi studi sono ora esposti nella sala Palizzi della Galleria d'arte moderna in Roma.

Mi pare che, nella stessa esposizione, Beniamino De Francesco, anche lui pittore *realista*, esponesse un suo quadro di paesaggio d'invenzione: un effetto di luna e, nella fenditura di una roccia sul mare, dei pirati turchi, che, rapita una donna vestita di bianco, scendono a salti in una barca sottoposta.

Questa fu per noi la prima rivelazione di una pittura, diversa dalle altre esposte in quella mostra. Gli studi di Filippo, specialmente, mi colpirono, per una verità genuina, che non era di nessuna scuola. Girando tutti i giorni per le sale della esposizione, mi fermavo sempre a guardare quei contadini; ma nessuno di noi giovani, allora, e neanche nessun artista, pur ammirando quelle pitture, ebbe mai il pensiero, che con la stessa verità di esecuzione si potesse dipingere Ulisse, Archimede, Mosè, ecc.

Come quando, finita una festa, e tolto via il parato, ritornano malinconicamente alla vista i consueti antichi disegni delle pareti domestiche, così avveniva a noi, quando, chiusa l'esposizione, ripigliando il lavoro usato nelle sale della nostra scuola, tornavamo a rivedere tutte le statue, i frammenti, le teste di gesso, con la stessa luce, le stesse ombre, al medesimo posto, come le avevano disegnate i più bravi artisti, quali l'Angelini, il Citarelli, l'Oliva, il Mancinelli, e come dovevamo studiarle anche noi: chè non si sarebbe potuto divenire artista, senza aver vissuto degli anni nell'*ambiente* di quella scuola e senza aver conseguiti tanti premi.

E noi si studiava davvero, anche fuori la scuola. Altamura si univa a noi, solo quando andavamo a disegnare in campagna alberi e case, sempre a contorno. Immaginate voi come si possano disegnare a contorno gli scogli, l'arena, l'acqua? e pure, così disegnava Achille Giganti, così il Carelli!

Il ricordo degli studi esposti da Filippo Palizzi ci ammoniva, che, per giungere anche noi a farli, bisognava tenere altra via.

Un giorno, Altamura ed io, facendoci animo, andammo a picchiare all'uscio dei fratelli Palizzi nella via S. Maria in Portico a Chiaia. Essi ci accolsero cortesemente, si mostrarono lusingati dal nostro desiderio di vedere il loro studio e ci lasciarono ammirare attentamente i loro dipinti, accogliendo con certo orgoglio la nostra sentita ammirazione. Peppino, più espansivo, ci fece vedere un paesaggio d'invenzione, non ancor tutto dipinto: esso è rimasto così come noi lo vedemmo allora, ed ora fa parte della collezione dei fratelli Palizzi nella sala del nostro Istituto. Per qual via essi fossero arrivati a fare quei dipinti, a noi non riuscì d'indovinare in quella troppo breve conversazione: poco dopo, sapemmo che Filippo era andato in Moldavia e Peppino aveva fissata la sua dimora a Parigi.

Si avvicinava intanto il quarantotto; e, per quel risveglio del sentimento di italianità penetrato anche più forte in tutti noi, pregammo il professore di pittura di darci, come tema del concorso trimestrale, un soggetto tratto dalla Divina Commedia. Avemmo, in fatti, dal direttore il tema: « L'angelo che conduce le anime nella barca » (Purgatorio, canto II).

La visione dantesca era all'alba: e, per poter studiare dal vero il colore arancio *della bella aurora* e il tremolar della marina, passammo due notti di sèguito all'aria aperta, io e due carissimi compagni.

Era la prima volta che m'ingegnavo con ardore di studiare dal vero, armonizzando la luce ed il colore del fondo con la figura. Il tema e la grandezza della tela spaventarono tutti i compagni: rimanemmo soli a concorrere Saponiere ed io; ma, durante il concorso, al mio competitore non riuscì di continuare, ed io ebbi il premio con una lusinghiera raccomandazione al Ministro. Questi, essendo la mia tela più grande il doppio di quanto era prescritto, volle aggiungere una gratificazione pari al premio: e così, io potetti andare a Roma. Dopo quattro giorni di viaggio, vi arrivai di sera, con un compagno paesista, bagnati entrambi dalla pioggia. Fummo insieme alloggiati nello studio di Cipolla; ma il mobilio del pensionato era per un solo artista e si dovette quindi dormir per terra.

Il giorno seguente, per tempo, incominciai a girare per la città ed a guardare, guardare, senza però saper vedere: io *sentivo* soltanto di stare a Roma.

Con la smania di ammirar tutte quelle meraviglie, di cui conoscevamo soltanto i nomi, — la Trasfigurazione di Raffaello, il Mosè di Michelangelo, il Giudizio, la Comunione di S. Girolamo, il Foro, S. Pietro — andai al Vaticano, alla Cappella Sistina, a S. Pietro in Vincoli, dovunque erano opere d'arte da ammirare.

Ritornai a Napoli, dopo un mese: ero meno espansivo e molto preoccupato; di due cose soltanto potetti soddisfare la curiosità dei miei amici: dello studio, cioè, del Coghetti, bergamasco, e della scuola dei *puristi*.

Dei nostri pensionati, solo il Cipolla aveva anima, ingegno e cuore d'artista. Egli volle condurmi allo studio del Coghetti. Quando vi arrivammo, Cipolla, con mia grande meraviglia, spinse la porta; e, senza chiedere permesso, altro che con un « *ciao, Checco* », entrò. Il professore, che stava a dipingere in cima ad una grande

tela, rispose con un altro « *ciao* », ed io entrai timidamente, levandomi il cappello. Cipolla mi presentò come un futuro pensionato; le prime parole che mi rivolse dall'alto il professore furono: « metti il cappello: qui, non stai a Napoli. » E, con molta familiarità, mi permise di veder tutto ciò che v' era nello studio: tele abbozzate, bozzetti, disegni ecc.

Il magnifico grande cartone per il quadro della Basilica di S. Paolo mi sbalordì; e mi parve impossibile di poter giungere, un giorno, a disegnare quei nudi con sì grande sapere e con quel gusto d'arte, che faceva ricordar tanto il Domenichino!

Mentre io girava per lo studio, fra le tele e i cartoni, per quasi un' ora e senza far il più piccolo rumore, il Professore in alto continuava a dipingere tranquillamente. Io, tutto rimpicciolito, lo ringraziava di così larga cortesia, ma egli mi troncò la parola, dicendomi: *che cosa vai a fare a Napoli? resta qui; se vuoi dipingere, vedi, là vi sono pennelli, colori, tele; resta qui* » — Ringraziai di nuovo ed andai via col Cipolla. Per via, non si potette fare a meno di osservare quanta differenza vi fosse tra il maestro di Roma e gli artisti di Napoli. Questi, tanto poco accessibili per noi giovani, facevano di tutto un mistero: non si doveva sapere che cosa dipingessero, se non quando era finito il quadro; e, allorchè ci era concesso di entrare nel loro studio, disegni, cartoni, abbozzi, tutto era rivolto contro il muro! Un bravo professore ci nascondeva persino la tavolozza!

Anche il modo di studiare era, in Napoli, tanto diverso. A noi, infatti, s'insegnava la pittura, facendoci copiare solamente statue e gessi, senza darci alcuna cognizione della pittura antica; imparavamo, cioè, la pittura studiando sulla scultura, e senza aver modo di formarci quel gusto pittorico, che viene dalla continua osservazione e dallo studio delle antiche pitture. A Roma, invece, gli

artisti avevano grande facilità di fare tali studi sulle pitture del Vaticano, e tutti studiavano non solo all'Accademia, ma sui quadri degli antichi maestri dell' arte. In quel tempo era nata anche a Roma la scuola dei *puristi:* si diceva che, per raggiungere il merito di Raffaello, bisognava cominciare da Giotto. Questa scuola aveva a capo Overbeck.

La vita che facevano gli artisti a Roma, dentro e fuori lo studio, era anche molto diversa dalla nostra: essi erano tanta parte della vita dei cittadini, ed i cittadini tanta parte della vita degli artisti. Questi, venuti da lontanissime regioni, diversi di educazione, di costumi, di abitudini, si acclimavano facilmente, tanto che molti, venuti per restar solo pochi anni a Roma, vi fermavano poi la loro dimora per tutta la vita.

Tutto ciò mi fece sentire il bisogno di ritornare a Roma; ed io vi tornai, portando con me una tela, sulla quale avevo disegnato, grande al vero, la Madonna che culla il Bambino, cantando la ninna nanna che gli angeli accompagnano col suono del salterio, dell'arpa e del liuto. La mia intenzione era di dare quel quadro come una copia di antica pittura, dipingendovi anche la cornice, come se fosse stata intagliata nella pietra del muro.

Ma, che stenti! Non avevo mezzi per avere i modelli; e però, incoraggiato dalla scuola dei *puristi* — che, in opposizione al realismo, non copiavano dal modello vivo, ma s'ispiravano alle pitture dal 300 al Rinascimento—, andavo la mattina al Vaticano e guardavo, guardavo; e ritornavo allo studio con pochi segni nell'album, ritenendo solo bene a memoria quello che poteva essermi di guida per dipingere il resto del giorno. Sarebbe lungo ridir la lotta quotidiana per dipingere il quadro, senza interruzione. Pure, il quadro finalmente fu compiuto e, dopo una breve esposizione al *Popolo*, avvolta la tela, ritornai in Napoli.

Ma già tutto il convenzionalismo della nostra scuola accademica era scosso. Fuori dell'Istituto vi era come una famiglia di paesisti, che dipingevano sempre in campagna: non vi era ancora un mezzo meccanico, per riprodurre le belle vedute del nostro paese. Questi paesisti facevano dei bellissimi studi ad olio e ad acquerello di quei posti, che sono più pittoreschi ed interessanti per i forestieri.

Il Gigante, artista geniale, ritraeva meglio di tutti quella festa di colore e di luce, che è il carattere proprio delle nostre campagne e delle nostre marine.

Gonsalvo Carelli aveva dipinta una grande tela, ispirata dai pressi di Gragnano, ritenuta meravigliosa pittura per la giovanissima età dell'artista; Achille Vianelli faceva fotograficamente, a *seppia*, ricordi di paesaggi, di architetture, e d'*interni* pittoreschi, anche per i forestieri.

Il La Volpe ritraeva spesso Sorrento dalla marina, di un effetto di luce e di una simpatia attraente di colori, di una fattura tutta sua propria.

Lo Smargiassi dipingeva grandi paesaggi d'*invenzione* o composizione, come si diceva allora: non copiava dal vero e quindi la sua pittura riusciva di un carattere scenografico, che dava sui nervi al Palizzi. Credo che, per questa divergenza di principii, non si parlassero mai, nè si salutassero, neppure incontrandosi nelle sale del Principe Reale, pel quale entrambi dipingevano spesso.

Un altro paesista dipingeva per la Corte, e faceva scuola: era Salvatore Fergola. Egli non ammetteva altri colori, per la sua tavolozza, che le *terre*, ed affermava che la terra gialla bastasse per porre i verdi (giacchè bisogna sapere che la terra verde, allora, non era conosciuta). Sentenziava manierati quei paesaggi

fatti con altri colori, mentre egli non faceva che dipingere alberi in campagna.

È stato affermato, ed è vero, che questa famiglia di paesisti, che il Villari ha chiamata « *scuola di Posillipo* », abbia data una spinta alla riforma della pittura fra noi. Essi dipingevano, studiando sempre all' aria aperta: era naturale che censurassero i *figuristi*, che dipingevano dal modello, con la luce dello studio, mentre volevano rappresentare scene all' aria aperta. E veramente, se ben si consideri, il fondo di questi quadri, fatto di paesaggio o di architettura, era come il fondo dipinto, che i fotografi mettono dietro alle persone fotografate nell' interno delle loro sale. I paesisti ci misero sull' avviso: la loro critica colpiva nel segno, ma non bastava a metterci sulla buona via: come fare?

Faceva scuola, fuori dell' Istituto, un altro gruppo di artisti con a capo Giuseppe Bonolis da Teramo, e ne facevan parte Gennaro Ruo e Filippo Palizzi, con una accolta dei bravi giovani, che studiavano riuniti in casa Bonolis: essi avevano lezione di estetica da Federico Quercia e di prospettiva dall' architetto Vaccaro. Questi giovani si credevano privilegiati per essere così diretti, e per tali erano ritenuti dai letterati e dagli scolari del De Sanctis.

Il Bonolis scrisse e pubblicò alcuni precetti d' arte, dei quali erano solamente importanti per noi giovani, questi: che bisognasse copiare tutto dal vero, e osservare la *tonalità* nel chiaroscuro e nel colore. Questa osservazione, fatta sul vero, è mirabile nella pittura del Palizzi e fa parte della nostra educazione artistica nella nostra scuola di pittura; ma che cosa fosse il copiare tutto dal vero, come l' intendeva la scuola del Bonolis, si può vedere nei quadri di lui e del Ruo a Capodimonte. Un bel modello di uomo nudo, ispirava il Ruo a fare il suo S. Sebastiano; un altro mo-

dello, grosso, ben colorito, ispirava il Bonolis a fare un Sileno.

Epperò, forse anche per una occasione simile, credette il Bonolis di poter dipingere grande al vero una figura della più alta idealità poetica, copiando la modella, nuda, vista di spalle, fino all'attacco degli arti inferiori, e rappresentare così Madonna Laura al bagno. Gli scolari, gli amici ne dissero meraviglie ed i giornali annunziarono questo quadro come un avvenimento artistico; ma noi giovani dell' Istituto contrastammo queste lodi: il Petrarca aveva cantato in tanti modi le bellezze della sua amata, ma non l'avea mai descritta, e neppure sognata nella posa rappresentata dal Bonolis. Questa scuola perciò non ci sedusse: l'Altamura ed io, con la fantasia accesa da tutto quel risveglio d' italianità, che vibrava nei discorsi dei giovani e nelle poesie dei contemporanei, sognavamo un' arte di sentimento, che non fosse chiusa nei precetti tradizionali della scuola.

L'Altamura avvicinò il De Napoli. Questi s' imponeva come letterato e come pittore. Disegnava benissimo e dipingeva con una sicurezza olimpica, alla prima, senza ritocchi, senza pentimenti. Aveva dipinto la morte di Alcibiade, come l'avrebbe dovuta dipingere un pittore greco o un archeologo, niente curandosi di verità, di colore, di forma, di rilievo. Si diceva che questo fosse lo stile sublime per l' arte classica; tanto che la stessa idealità lo condusse a fare il *Prometeo*, a Roma, e divenne ispirazione e guida ad Altamura.

Un altro artista d' ingegno non comune, Francesco Oliva, davâ lezioni ad altri bravissimi giovani fuori l' Istituto. Tornato da Roma, dipingeva spesso donne nude di una intenzione senza pudore. Copiava la modella nel suo studio, con un colore, una fattura tutta sua, fredda, accurata, senza errori, e senza sentimento; e questa pittura faceva copiare ai suoi allievi.

Sarebbe interessante la storia intima dei giovani artisti, in questo periodo di tempo. Era un gruppo di compagni di scuola, uniti nell' affetto giovanile di amicizia e divisi di opinione in arte e in politica. Nessuno era buono a trovare da sè un colore che fosse espressione del proprio sentimento: ciascuno seguiva l' indirizzo di un maestro, ma l' aspirazione di tutti, sebbene di scuole diverse, era di ottenere la pensione a Roma e tutti aspettavano che si bandisse il concorso.

Un anno dopo che la nostra rivoluzione fu soffocata nel sangue, il concorso pel pensionato venne finalmente bandito. Che ansia e che palpiti! Essere o non essere! perchè, con la pensione, si aveva modo di studiare a Roma, si era certi di progredire, di dipingere grandi tele, di essere riconosciuto come il migliore fra' giovani artisti; non riuscire, invece, al concorso significava esser condannati alla mediocrità o perdersi, come infatti avveniva sempre ai concorrenti bocciati, che o si rifugiavano nella pinacoteca a copiare pei forestieri i quadri più ricercati o davano lezione di disegno in qualche istituto.

Furono molti i concorrenti venuti da altre scuole: da quella del Bonolis il più bravo e di bellissimo ingegno. La mattina che si doveva fare l' *ex tempore*, eravamo tutti convulsi. Ma, quando uscì dall' urna il tema: « *l' Angelo che appare a Goffredo dall' Oriente più lucente del sole* », rimanemmo smarriti. Preparati a dare saggio di pittura *verista*, che fare con questo tema per noi contro natura? Sbalzati d' un tratto in altro campo, restammo l' Altamura ed io, tutto il giorno, nella sala senza conchiudere nulla. Mancava solo un' ora al tempo assegnato; e, se non si dava almeno uno schizzo, si restava fuori concorso. Ci decidemmo quindi a fare un disegno, così come veniva sotto la mano, tanto per rimanere fra i concorrenti.

Durante tutto il tempo del concorso, si pronosticava del trionfo che avrebbe avuto la scuola del Bonolis, con la pittura del suo allievo, tanto bene educato all'arte. Più che preoccupati, eravamo curiosi di vederla quella pittura: l'Altamura non potette resistere alla curiosità; e, prima che finisse il concorso, sfondò improvvisamente la tela che chiudeva lo studio dell' allievo del Bonolis, vide il quadro ed esclamò: « ma dite che venga a concorrere il maestro! ».

Però, finito il concorso ed esposti i lavori dei concorrenti, i migliori erano quelli dei giovani dell' Istituto. Il quadro dell' allievo del Bonolis era per concetto quasi ridicolo, di fattura grossolana e di una colorazione volgare. Noi pertanto fummo tutti convinti, che nella scuola pubblica si poteva avere più largo insegnamento ed originalità individuale, mentre nella scuola privata si finiva per copiare o per imitare il professore.

Il giorno della decisione, fra tante pitture di scuole diverse, vi fu battaglia tra professori titolari ed onorari: riuniti nella sala d' esposizione alle 8 del mattino, ne uscirono alle 4 pm. Altamura ebbe il primo posto, io il secondo, Maldarelli fu raccomandato. Entrammo sotto la tutela del Direttore e del Ministro di Pubblica Istruzione. Compresi dall' alta missione dell' arte, ed ispirati dalla situazione politica, noi eravamo disposti a dipingere, per i nostri *saggi*, martiri ed oppressi. Ma il Ministro doveva approvare il tema da noi proposto per il saggio del primo anno; ci fu forza quindi nascondere i nostri sentimenti. Altamura propose un *israelita* esule in Babilonia; io un *neofita cristiano* sulla tomba di un martire nelle catacombe.

Dopo sei mesi, Altamura, per cause politiche, ebbe un salvacondotto e l'ordine di partire. Andò a Firenze, contento di studiare in Toscana e far la vita dell' esule. Il mio nome, non so

ome, non fu trovato nella lista della polizia, ed io rimasi in Napoli, coperto dal titolo di regio pensionato.

Ma l'aspirazione di tutta la nostra vita artistica fu delusa. Il Direttore, per certi suoi imbrogli personali, non poteva andare a Roma; e mise in campo tutt'altra ragione, dicendo che noi altri giovani avevamo la testa ancora riscaldata dalla rivoluzione, che a Roma la sua autorità non sarebbe bastata a tenerci in freno, e che in Napoli con la sua direzione si poteva progredire lo stesso. Nè per preghiere, nè per promesse di essergli in tutto ubbidienti, riuscimmo a commuoverlo, e fummo condannati a rimanere qui, non rassegnati.

Io avevo una smania di vedere almeno quello che dipingevano gli artisti in altre parti d'Italia; e, appena terminato il *saggio* del primo anno, non potendo andare a Roma, andai segretamente a Firenze.

Vi arrivai di sera, guidato dal Villari, che in quel tempo scriveva il « *Savonarola* »; girammo per le vie tutta la notte; mi pareva di essere entrato nella casa di Michelangelo, di Dante, di Giotto, dell'Orgagna, di Benvenuto Cellini: mi pareva quasi di poterli incontrare per via. Il campanile del Duomo, la statua del David, Or san Michele, la Giuditta, il Perseo mi parevano tutti fatti apposta per abbellire, per ornare la loro Firenze. E mi sembrava che andassero tutti di accordo, Michelangelo, Cellini, Donatello, il Ghirlandaio, e che parlassero un solo linguaggio in diversi toni di voce. Io non potevo fissare l'occhio su di una bella forma, che un'altra più bella, di lontano, non mi attirasse. Pure, me ne dovetti ritornare, dopo dieci giorni passati continuamente nelle chiese e nelle gallerie, chè dappertutto vi era da vedere: ah se nel cervello fosse stata una spugna, avrei tutto assorbito per spremerlo qui fra i miei compagni!

Venendo da Firenze, a Napoli tutto mi parve volgare, e la nostra un' arte fredda, senza sentimento, sconnessa, di un convenzionale radicato come una superstizione che bisognava distruggere.

E intanto, io dovevo dipingere qui, in questo ambiente, l'altro *saggio* ed essere giudicato dai nostri maestri, uomini d' ingegno, che pareva avessero trovata l' ultima espressione dell' arte: si doveva ricominciar daccapo con una ingenuità primitiva.

Avendo bisogno di conforto, mi avvicinai a Filippo Palizzi. E lo vedevo spesso nel suo studio al vico Cupa a Chiaia. Egli non si curava di vedere quello che dipingevano gli altri, e quasi nessuno degli artisti vedeva quello che dipingeva lui, come se si trattasse di un'arte diversa dalla loro. Egli aveva il suo mondo ed i suoi amatori a parte. Nel mese di luglio, andava a Cava, e ne ritornava a novembre portando una gran quantità di studi, dai quali componeva i suoi quadri di animali nel resto dell' anno. Ma che studio di analisi e che trovate tecniche, per ottenere quella verità di superficie con una fattura ammirabile! La sua era un' arte modesta, di piccole proporzioni; ma vi era dentro tutto un mondo di colore, di luce, di una verità, di un rilievo palpabile. Non pensava, nè concepiva grandi effetti pittoreschi: trovava sul posto i suoi quadri, vacche, vitelli, capre, asinelli, erba, sassi, interni affumicati, e rendeva interessante tutto quello che ritraeva dal vero!

Aveva composta la sua tavolozza in quell' ambiente e se ne era innamorato; mi diceva: « a Cava si trova tutto, montagne, alberi, acqua, tutto; certi tipi di uomini, di donne, di una espressione ingenua, naturale, non convenzionale come in città ». — Se gli capitava un effetto pittorico di colore o di luce, che non aveva prima veduto, rimetteva ad un altro anno farne lo studio; e non si distraeva da quello che aveva stabilito di studiare in quell'anno, pei suoi quadri.

Noi due però eravamo agli antipodi: io sentivo che l'arte era di rappresentar figure e cose, non viste, ma immaginate e vere ad un tempo; io non amavo i contadini vivi, eppure li amavo negli studi di Filippo Palizzi. L'analisi che egli faceva sulla proprietà di un colore, sulle combinazioni d'un bianco sull'altro, mi educava ad osservare e comprenderne l'effetto e l'espressione. Ma l'applicazione, oh l'applicazione per lui era facile e comoda, per me era difficile! e poi, egli aveva vista poca pittura; e, senza distrarsi dalla sua, nessun ricordo di altro artista gli passava per la mente, quando dipingeva nel suo studio: egli non desiderava neppure di andare in cerca di altra campagna.

Io, invece, avevo viste troppe e diverse pitture non solo, ma le amavo tutte; in tutte ritrovavo bellezze e mi studiavo di ricordarle. Come togliere dalla fantasia tutto quello che mi aveva commosso, e che avevo raccolto nella memoria? come staccarmene? Pertanto io sentivo di studiare con un indirizzo migliore, senza incertezze, analizzando anche io: ma la crudeltà dell'analisi spesso sconforta l'artista nei voli della fantasia; ed io lo sentiva e non avevo più la smania di fare bozzetti.

Contrariamente al carattere chiuso del Palizzi — quasi sempre lieto della voluttà del segreto — io era eccessivamente espansivo: comunicavo ai compagni le ricerche ch'egli faceva, descrivevo a quanti più potevo la sua pittura, e quello che mi studiavo di fare anch'io. Ma pareva come se io, coi miei consigli, volessi fare abbandonare agli altri la religione dei nostri padri; al punto che, un giorno, il fratello del Celentano mi disse: « Morelli, lasciate far a mio fratello tranquillamente la sua carriera: voi con le vostre novità, turbate mezzo mondo! ». Per tirare Celentano alla nostra scuola, io indussi il Vonwiller a commettergli un quadro, sopra un bozzetto ch'egli aveva fatto, allontanandosi dalla sua scuola. (Il Consiglio dei dieci).

Un amico mi ripeteva spesso che Palizzi era considerato come un bravo pittore di animali ed io come un visionario. Intanto io lavoravo sempre con entusiasmo. Gli ultimi anni del pensionato, bisognava fare un quadro di più figure grandi al vero. Cercando sempre un soggetto, che significasse martirio dell'anima, pensai in ultimo alla persecuzione iconoclasta ed al monaco Lazaro pittore. Studiai lungamente quella situazione; e immaginai nella figura del monaco un tipo di giovane liberale, in quella dell' esecutore brutale il tipo di un poliziotto.

Ne avevo prima fatto un bozzetto grande; lo portai al Palizzi, che ne ebbe buona impressione, come pittura realistica (mi ero staccato addirittura dalla antica scuola). Egli mi fece mutare solo il tono di una piega gialla, e poi mi disse, ridendo: « *bada che non ti mettano dentro !* ».

Finito il quadro, si convenne insieme di vederlo al mattino nel mio studio, per avere il tempo di correggervi qualche cosa: io invitai anche i compagni a venire a vederlo, giacchè dalle osservazioni che vi avrebbe fatto Palizzi, potevano anch' essi giovarsi. Lo credereste? non venne nessuno! Puntualmente, alle 11 del mattino, venne il Palizzi; guardò lungamente il quadro, fu espansivo, si animò e volle dipingere egli stesso sul piano una scodella del colore, rotta.

Intanto era già preparata l' Esposizione del 1855; già tutti i quadri erano a posto. Anche io avevo messo i miei: un ritratto, la conversazione di Vittoria Colonna con Michelangelo, gli angeli che di notte portano i corpi dei martiri fuori dell'anfiteatro romano.

Portai in ultimo gli Iconoclasti e feci porre la tela a terra: non mi bastava l' animo di metterla a posto, guardando tutta quella pittura intorno, liscia, sfumata, come si riteneva allora per *finita*; il mio quadro mi pareva di una pittura brutale e *non finita*. Lo

guardarono i professori, così, a terra, con una curiosità premurosa di vederlo in piedi. Quando il quadro fu alzato e messo alla parete, lo guardarono lungamente, da lontano, da vicino, senza dir nulla; parevano indecisi; ma finalmente il Guerra, che era stato mio maestro nell' Istituto, mi baciò in fronte.

Guardando anche io il mio quadro a posto e quello di Maldarelli, che era accanto, e quelli degli altri intorno, ebbi allora l' impressione che il mio fosse finito e che gli altri fossero abbozzi sfumati.

Vi dirò un fatterello, che ha proprio il colore di quel tempo. Alla inaugurazione della esposizione, vennero il Re e la Regina ed il sèguito. Girarono lungamente per le sale: giunti innanzi al mio quadro, si fermarono; allora il Direttore e lo Smargiassi mi presentarono con parole lusinghiere. Il Re, guardando sempre il quadro, parlava alla moglie, ai ministri, e poi, rivolto a me, disse in dialetto: « *bello piccerì: ccà dentro nce sta nu pensiero* ». Io compresi e mi affrettai a rispondere che la vita di quel santo pittore mi aveva interessato tanto; ma il Re mi ripetette: « *no, ccà nc'è nu pensiero* ». Il Ministro gli era vicino, ma non intese il significato di quelle parole, per mia fortuna: l'intese in ben diverso senso e ripetette a me, che la pittura deve esprimere idee belle; e Smargiassi aggiunse che lo sgherro era ritratto dalla figura di un nostro pittore mal riuscito e, pel monaco, mi aveva fatto da modello il Tipaldi. Si rise sulla fisonomia del pittore mal riuscito; il Re fu distratto pure da altre pitture; e fu fortuna: altrimenti, a ragione Palizzi mi avrebbe ripetuto: « io te l'avevo detto, bada ».

Pochi giorni dopo, senza ritornare alla esposizione, partii col desiderio di vedere le opere di quegli artisti, de' quali si parlava con un senso di meraviglia, perchè fatte da tedeschi, uomini tanto superiori a noi. A Monaco, a Berlino, la pittura era ammirata come scienza ed io non sapevo giudicarla e mi sentivo umilia

to. I famosi affreschi di Chaolbak, a Berlino, erano di una sconfinata dottrina accademica; ogni espressione aveva la sua forma convenzionale; tutti i movimenti del corpo un disegno prestabilito. A me pareva che, non sapendo la lingua tedesca, non mi riuscisse neppure di leggere quei pensieri espressi in quella forma! Parlando col grande scultore Rauk, nel suo studio, egli mi disse sorridendo: « voi altri italiani non volete riflettere sopra un'opera d'arte; vi basta solo la impressione pittoresca ». Era vero? Io non la sentivo così; e però, quando ebbi la sorte di vedere il quadro di Rembrandt « la Ronda di notte », mi confortai dello scoramento, che aveva prodotto in me l'arte tedesca. Questo quadro io lo comprendevo, lo gustavo: quella era pittura, quelli erano uomini esistenti e vivi; la espressione del colore e della luce era visione di un genio, e questo genio era capo di una famiglia di cui m'inorgoglivo di far parte, anche ad esserne l'ultimo.

Un altro incoraggiamento, come sprone ad altri studi, l'ebbi pure allo studio di Callet, a Bruxelles. Io conoscevo dalle stampe il suo quadro della morte del Conte di Egmont. Egli mi accolse fraternamente; mi mostrò il quadro, che dipingeva allora: aveva immaginato Giovanna la folle, che carezza il cadavere del marito. Che dramma terribile e che impressione ebbi da questo quadro!

Tra gli studi del Callet, disegnati e dipinti, mi colpì lo studio di una testa tagliata dalla ghigliottina: gli avevano permesso perciò di portarla nello studio? ad ogni modo, pensai all'importanza che si dava a Bruxelles ad un'opera d'arte. E da noi? ed a Napoli? Sarebbe stato meglio non dipingere per questa nostra gente!

Arrivato a Parigi, trovai lettere degli amici, che mi dicevano dell'effetto che il mio quadro aveva prodotto nei giovani: effetto, che io aveva desiderato, per convincere i compagni riottosi. A me poi la pittura esposta al Salone faceva una impressione di gran-

de meraviglia; e, pensando al mio quadro, lo vedevo di una composizione accademica, di un disegno duro e di una volgare combinazione di colori. Bisognava rinascere all'arte e formarsi un altro gusto. Credetti che fosse bene non vedere certi miei disegni: scrissi a Napoli di distruggerli e fui esaudito.

Ritornato con la mente stanca, e con una voglia di dipingere subito e di rigenerarmi, sul principio non feci nulla. Andai dal Palizzi; e, da allora, ebbi con lui una comunanza di ricerche e di lavoro non interrotto, pur movendo egli per una via, io per un' altra. Il Palizzi perfezionava sempre la sua tecnica: l'ultima vaccarella era più bella delle altre dipinte prima, tutto era più evidente, più espressivo; pareva ch'egli prendesse parte alla vita di quegli animali; quasi li comprendeva: e che grazia di movimenti in quegli agnellini, in quelle capre! Aveva fatta una testa di vitello di colore grigio: ne fece un'altra di colore roseo: faceva da sè i pennelli per dipingere l'erba, i peli degli animali: trovava modo di rendere evidente qualunque superficie, le pietre, l'acqua, gli alberelli, la paglia secca; trovava la nota pittorica persino nel dipingere la stalla col letame! Ogni volta che io, esaltato alla vista della grande verità di una tinta, di un rilievo ottenuto maestrevolmente esclamavo: « bellissimo! », egli rispondeva: « eh no, mancano certe qualità, vedrai, vedrai ».

Io ero il primo a veder gli studi, che Palizzi portava da Cava nel novembre; me li metteva davanti, uno per volta, con ordine: prima uno studio di un capretto o di una macchia, e poi un altro, e poi un altro, ed all' ultimo una vacca finita perfettamente. Non mi mostrava quasi mai studi di montagne o boschi lontani: qualche studio di nuvole lo faceva solo per vincere la difficoltà della trasparenza, con una osservazione mirabile. E, dopo di aver guardato, ammirato, dopo di essermi immedesimato in tutta

quella pittura, ritornando nel mio studio, io mi sentivo solo, solo e smarrito, come in un altro mondo. Palizzi ad occhi chiusi poteva vedere campagne, animali, contadini, che aveva guardati se non dipinti: io non avevo visto nulla di ciò che volevo dipingere, dovevo immaginare, vedere con la fantasia, creare il mio mondo sconfinato di tipi diversi, di uomini, di donne, di vesti, di tempi lontani e di luoghi, che non avevo mai studiati e neanche veduti! E la pittura di Palizzi pareva che mi dicesse: guarda quella tinta, guarda quelle ombre, guarda quei toni di colore, guarda bene quel movimento vero, tanto lontano dal convenzionalismo della scuola.

Un'altra cosa, di cui non potevo avere esempio nè sapevo cercare da me, era l'eleganza di una figura, la nobiltà della forma: io odiavo qualunque forma plebea. In genere, nella nostra scuola antica e moderna, grandemente geniale, manca quella eleganza di disegno, che abbonda nelle antiche scuole toscana, umbra, lombarda ecc. Fra i moderni, mi trovavo tra due pitture, quella convenzionale dei nostri maestri e quella del Palizzi, che mirava solo a far bene colore, forma e tono.

In tutti i miei compagni era penetrata la convinzione che ogni artista deve dipingere secondo il proprio modo di sentire; e così vennero alle esposizioni quadri strani, di una composizione giudicata scorretta dagli accademici, e di una esecuzione giudicata manierata dai *realisti*. Di tutto questo risveglio di attitudini diverse dettero bella prova i nostri migliori giovani artisti. Per l'entrata in Napoli di Vittorio Emanuele, dovevano dipingere gli archi di trionfo imitanti antichi arazzi, ma si trovarono di fronte a due difficoltà: rappresentare alcuni fatti delle guerre di indipendenza, dipingere a tempera in poco tempo. Fecero bene: una pittura impreveduta, che fu come una manifestazione della

nuova scuola. Peccato che di tutto questo lavoro non sia rimasto alcun ricordo! Nella prima grande esposizione italiana di Firenze, si mandò da Napoli tutto quello che si potè raccogliere di meglio. Si presentarono in massa quadri di vecchi professori, di giovani maestri, accademici e rivoluzionarii. Fu una rivelazione pel resto degli artisti italiani, che vedevano l'arte nostra per la prima volta; e avemmo pure ragione della nostra riforma, ingiustamente contrastata, tanto che ne fu esagerato il merito. Malatesta fra gli altri aveva esposto il suo gran quadro: « la morte di Ezelino da Romano »; e fu tale l'impressione che ebbe dalla nostra pittura, che, abbracciandomi, disse: « mi rifarò daccapo, vedrai; è vero che — parva favilla gran fiamma seconda. — »

La nostra nuova scuola partiva da una mente, più riflessiva che immaginosa, di un uomo seduto in campagna, col suo cassetto e la tavolozza sulle gambe, ed una pecora o una vaccarella davanti, analizzando l'effetto della luce e del colore, trovando la maniera di imitare la superficie tal quale la vedeva nel modello; — avendo egli mostrato queste tele nel suo studio al Vico Cupa a Chiaia ad un altro pittore, più immaginoso che riflessivo, si venne formando un principio di scuola, che a poco a poco penetrò nell'animo degli ingegni più eletti; e prima fra noi, e poi, dopo la mostra di Firenze, fu inteso dagli artisti di altre regioni di Italia, e ne venne fuori tutta una riforma, combattente quel convenzionale accademico, contrario alla scrupolosa ed assoluta ricerca del vero.

Ci associammo, da Napoli, a Firenze con il Pollastrini, Duprè, Chelone, Tivoli, Ussi; a Genova con Luxoro, Gandolfi, e D'Andrade; a Torino con Enrico Gamba; a Milano con Pagliano, Bertini, Farruffini, Cremona, de Albertis; a Venezia con Pompeo Molmenti; e poi, altri più giovani seguirono.

In Napoli, mancando le esposizioni governative, si organizzò —

per supplirvi — una associazione promotrice di artisti ed amatori. Nel dietro bottega del pittore Guglielmi, alla salita Museo, sopra un tavolo comprato per otto carlini (e che si è conservato per memoria) fu formulato uno statuto da Annibale Rossi, pittore, che era l' anima dell' associazione, dallo Smargiassi e dal Palizzi — ravvicinati —, dall' Alvino, dal Carrillo, e da me: Landolfi ne era il segretario.

La prima manifestazione della nostra società fu l'esposizione a Tarsia, che ebbe uno splendido risultato: fu onorata dalla visita di Vittorio Emanuele e furono vendute tutte le opere esposte, tranne una. Questo quadro non venduto era di un giovane artista, e rappresentava la scena di un' esecuzione capitale, descritta dal Cantù nella Margherita Pusterla; ma, chiusa la mostra, esso fu comprato da tutti gli artisti espositori, pagando ciascuno la sua quota, ed è poi rimasto, per lungo tempo, nella segreteria dell'associazione.

Il Palizzi, che aveva esposta e venduta una testa di vitello, volle donarne il prezzo alla cassa dell' associazione, che, con la riuscita dell' esposizione, cominciò la sua vita, avendo l' altissimo intento di mantener sempre viva la gara tra gli artisti con le esposizioni annuali e col premiare le migliori opere esposte.

L' uscita di Palizzi dal suo volontario isolamento fece nascere l' idea ad alcuni signori di riunirsi e studiare sotto la sua direzione. Trasformarono a studio una bottega al largo Vittoria, ed ivi, insieme con alcuni bravi giovani artisti, andavano di sera a disegnare il nudo. Questa divenne presto una piccola scuola fuori l' Istituto, la scuola Palizzi, con un metodo derivato dalla scuola Bonolis, proponendosi, cioè, di studiare ricercando sul modello vivo piani e toni; ma così avvenne che i disegni di vari giovani — buoni o cattivi che fossero — parevano fatti tutti da una sola persona. Sul modello nudo vi è ben altro da studiare; e, anche

quando il modello è unico, le impressioni sono varie. Perchè dunque restringersi a sole osservazioni materiali? Ne parlai al Palizzi, ed egli mi disse che voleva abituare quei giovani a distinguere i piani come si distinguono e si disegnano sopra una pietra o una palla: dopo, chi avrebbe avuto talento, avrebbe fatto da sè. Bravo! ma l'arte non è così ristretta. Del resto, vi son tante vie per andare a Roma, e non glie ne parlai più.

Ad ogni modo, e per diverse vie, tutti progredivano i miei compagni accademici: anche i maestri, dipingendo grandi tele, erano tutti liberi di abbandonarsi al proprio genio; anche nei quadri per le chiese cominciarono a non essere costretti assolutamente da uno stile preconcetto.

Non posso ricordare senza commuovermi la più bella Esposizione della nostra Società Promotrice nelle sale terrene al nord del Museo Nazionale, dove per tanti anni si erano esposte le opere di concorso della nostra scuola *accademica.*

Che raccolta interessante di belle opere d'arte! Avevano mandato da Milano un bellissimo quadro l'Induno e due superbi acquarelli il Faruffini, ed il modello della statua di Strazza: « *Ismaele morente assetato* ». Ora non ricordo quali opere fossero state mandate da Torino, da Firenze, da Roma; ma da Genova venne un paesaggio del D'Andrade.

Ricordo bene dei nostri artisti: « Odii vecchi e amori nuovi » dell'Altamura; del Toma: « l'esame rigoroso »; del Parisi « la pace di Villafranca »; ed altre opere del Vertunni, del Petrocelli, del Nicoli; e ricordo commosso tutti questi cari nomi.

Il Patini dipinse la scena dei soldati tedeschi penetrati nello studio del Parmegianino, che resta impassibile e continua a dipingere la Madonna. Il Tofano espose: « la monaca al coro nel giorno di venerdì santo », di un sentimento così gentile, espres-

so con una fattura mirabile. Il Boschetto: « Galileo innanzi ai cardinali inquisitori », che non pareva opera di un giovane; ed il Miola: « Plauto nel molino » — Vero il concetto di questo quadro e vera la esecuzione: così doveva essere la figura di Plauto e così quella dei mugnai.

Netti espose una pittura di sentimento e di verità commovente.

L' esposizione era ricca di maniere diverse di pittura, ma nessuna brutta. La folla dei curiosi fu enorme e gli introiti fatti confermarono il successo.

Palizzi subiva l' influenza di questa pittura di commozione, di questa pittura di sentimento, ma continuava a dipingere i piccoli idilli degli animali di Cava. L'effetto morale però di questa esposizione fu quello di scuotere anche Filippo Palizzi.

Un giorno, egli venne ad aprirmi la porta con un sorriso: entrammo assieme nello studio, ed egli m' indicò, con un movimento di testa e con un monosillabo: « tè », il quadro che aveva sul cavalletto. Non potetti fare a meno di esclamare: « oh! finalmente! » Egli aveva quasi tutto dipinto di fronte un cervo, che, inseguito dai cani, si precipita nel vuoto. L' animale si staccava talmente dal cavalletto, era talmente vero, che pareva dovesse cadere a terra! Una composizione ardita, immaginosa, che egli aveva concepita nella sua mente, e non copiata, nè vista, dal vero. Questo quadro, a mio avviso, è la sua opera più completa; come insuperabile è la pittura del fondo, nel suo quadro degli animali che escono dall' arca.

Giuseppe Palizzi, ritornato in quel tempo a Napoli, ebbe voglia di restarvi, ma osservò che la scissura tra quelli dell' accademia e noi era un errore.

Fu allora che io entrai come professore di pittura nell'Istituto, dove avevo studiato tanti anni. Vi insegnavano l' Alvino, il Man-

cinelli, l' Angelini, lo Smargiassi, il Ruo, il Catalano: tutti artisti di non comune ingegno e di animo generoso; andammo subito d' accordo. Feci accettare il Perricci per la scuola di pittura ornamentale, il Lista ed il Toma come professori di disegno.

Il Direttore era letterato d' ingegno e di cultura geniale, ma non stimava i professori, nè amava i giovani, nè credeva all' avvenire della scuola. Si sentì quindi il bisogno di un artista per la direzione dell' Istituto: fu allora nominato direttore Filippo Palizzi.

Smessi i rancori fra quelli di fuori ed i professori, aperta a tutti la scuola del nudo, nacque un' emulazione invidiabile fra tanti giovani d' ingegno.

Francesco Paolo Michetti aveva avuto il premio nella 2ª classe di pittura, e Eduardo Dalbono aveva dipinto il quadro: « *la scomunica di Manfredi* ».

Organizzammo armonicamente un insieme di studi, dalle classi elementari a quelle del nudo e della pittura. Vennero a studiare fra noi giovani di altre scuole d' Italia ed anche dall' estero: nella scuola di pittura erano 31 gli alunni, di cui solo 7 napoletani.

Si studiava con entusiasmo. Riconosciuto da tutti il risultato delle nostre cure nelle esposizioni di tutti i disegni e dipinti fatti nell' anno, molti di questi disegni furono scambiati con gli originali litografati.

Abolito il pensionato e sostituito da commissioni di quadri per la pittura, di progetti per l' architettura e di statue per la scultura, i migliori premi l'ebbero nel primo anno i nostri Esposito, Milanesi, Barbieri; e, in sèguito, Volpe, Migliaro, Postiglione, De Sanctis, Rossi, Trovatini e Sorgente, per quel che ricordo. Insomma era un ricambio di amore e di cure fra tutti i professori; e Palizzi, senza avvedersene, abbandonava il suo studio, restando tutto il giorno nell' Istituto.

Ma una grande sventura colpì la nostra scuola; ed io, pensando a quel brutto giorno, a quel giorno sempre maledetto, non posso continuar serenamente il mio discorso, chè la calma mi abbandona.

Filippo Palizzi, i professori, i giovani tutti si erano formato un alto concetto dell'arte e della scuola. Il giusto orgoglio di Palizzi, la sua coscienza si ribellavano a tutto quello, che egli riteneva d'impedimento al progresso degli studi: non potette dunque cedere alle pressioni del governo, che voleva imporre professori non atti all'insegnamento, e dette dignitosamente le sue dimissioni da direttore. Nessuno l'avrebbe mai creduto, ma le dimissioni furono accettate, ed egli uscì dall'Istituto, raccomandando ai giovani di non insorgere: fu accompagnato alla porta in silenzio, con le lagrime agli occhi!

Ricordo con dolore quel giorno.

Io l'attendevo nel mio studio. Egli venne e mi guardò con un amaro sorriso: aveva pianto. Entrò nel suo studio e ritornò, mostrandomi un tubo di biacca indurita, e disse: « ecco di tanta fatica il compenso! » Da più anni non aveva dipinto.

Mi dimisi anch'io: i nostri cari professori, come colpiti da panico, non ci seguirono: gli alunni si sbandarono.

Palizzi, uscito dall'Istituto, potette continuare in altro campo — nel Museo Industriale — le sue ricerche sulle forme e sui colori delle foglie e dei fiori, e farne un bello studio ornamentale. Si può affermare che, in certo modo, egli fu di grande utilità specialmente nella ceramica: si immedesimò talmente nei lavori dell'officina, che ne divenne, sarei per dire, un capo operaio.

Dai suoi lavori, esposti nel Museo, si vede che un sol concetto lo guidava: imitare la natura e non copiare per nulla gli stili antichi. Si è creata così una scuola diversa dalle altre di questo genere, che, per aver troppo sbizzarrita la fantasia, son divenute

uggiose. Questa scuola, senza rumore, ha prodotto un gran bene. Da queste fabbriche di ceramica, da queste officine di *modellato* sono usciti molti bravi giovani, occupati con profitto nelle officine di Napoli e fuori. Alcuni sono ben riusciti come capi-fabbrica.

Con questi giovani, educati a siffatta scuola, ho potuto fare il prospetto del Museo; e, se voi l'osserverete, potrete vedere quanto si accosti al vero nella forma, nel colore ed anche nel modellato, quell' imitazione delle foglie e dei fiori.

Il Museo ha relazioni immediate con l' Istituto di Belle Arti. L' arte maggiore guida perennemente, in tutte le manifestazioni della forma, l'arte decorativa.

Uscito il Palizzi dall' Istituto, la scuola cominciò a precipitare. Affidata la direzione ad un professore di geografia, si perdette ogni più alto concetto dell' arte, e questa, invece, si considerò come un esercizio utilitario, al punto che nelle sale dell' Istituto fu pronunziata la più grande bestemmia: che oggi, cioè, dell' arte bisogna imparar tanto quanto basti a guadagnare il pane!

Girate per le chiese, per i tempii, per i caffè, e giudicherete il risultato di tanta iattura.

Camillo Boito, nei suoi scritti d'arte, ha detto che Napoli prima ha dato un forte impulso al progresso dell' arte: ora è rimasta indietro. E, sventuratamente, il giudizio non è del tutto azzardato. Ma quegli artisti che ne hanno la colpa non sono suscettibili di rimorsi.

E con la scuola anche le esposizioni della promotrice a poco a poco caddero. Alla gara artistica successe una lotta venale senza pudore: nessuna opera geniale, importante; nessun vero interesse nel pubblico. Dopo queste cattive prove, anche il Governo sentì la necessità di arrestare questo precipitare degli studi e di mutare l'indirizzo della scuola: il Palizzi fu richiamato alla direzione, e con lui anch' io all' insegnamento.

Alla cerimonia con cui Palizzi fu insediato nel suo posto, il Governo, anche come soddisfazione morale, mandò l' On. Pullé, Sottosegretario di Stato per la Pubblica Istruzione.

Questi, con acconce parole, diede alla festa il carattere di una pubblica manifestazione, cui fecero plauso i giovani e gli artisti. Tutti si ripromettevano di far rivivere, in quelle stesse sale, quell' amore all' arte e quella fede, che avevano guidata la scuola in altri tempi.

Ma quando, il giorno seguente, Palizzi ed io rientrammo con calma nell' Istituto, ci sentimmo addolorati ed avviliti nel vedere in quale stato era ridotto. Tutto era mutato; perfino le sale non sembravano più quelle. Pareva quasi che non fosse più un istituto di belle arti, ma tutt' al più una scuola tecnica, cui fosse stato aggiunto un esercizio di pittura!

Fummo presi da un grande sconforto, non sapendo da dove cominciare la necessaria trasformazione e da qual punto cercar di rimettere in via l' andamento degli studi. Ci mancava il coraggio e la forza, incerti se si potesse continuare, o se si dovesse abbandonare l' impresa.

I professori, che alla nostra uscita dall' Istituto non ci avevano seguiti, erano sempre là: ma i lavori che i giovani avevano fatti nella nostra assenza non erano più quelli di una volta.

Tuttavia Palizzi strinse la mano a tutti, non volendo ricordare come e perchè egli fosse uscito dall' Istituto ed essi vi fossero restati.

Ricominciando il nuovo indirizzo degli studi, pensò di modellarlo su quei principii, coi quali aveva studiato in casa Bonolis e guidati i giovani nella sua scuola privata al largo Vittoria: ma questi studi erano pochi e ristretti alla sola intenzione dell' imitazione del vero nella superficie, nei toni e nei colori.

Intanto, per un pio sentimento di patriottismo, egli già da anni

aveva incominciato un quadro per la chiesa del suo paese nativo: « S. Giovanni che precorre il Redentore ».

Per circa sette anni, egli lavorava intorno a questa tela, che non mostrava mai a nessuno; lavorava, ma non progrediva. Egli non aveva educata la sua mente ad alte visioni estetiche e si trovava innanzi a grandissime difficoltà, per rendere il simbolo religioso, cristiano, in un quadro che faceva per una chiesa.

Ritornato all' Istituto, ebbe quasi l' idea che, portato il quadro in quell'ambiente di arte classica, avrebbe potuto trovare una nuova ispirazione. Ma nemmeno all' Istituto gli riuscì di mutar nulla. Si avvide che quella pittura non poteva essere più soltanto una splendida imitazione del modello, e che anche l'Accademia poteva avere il suo lato buono. Senza forse accorgersene, cercò d'innestare nel suo quadro la concezione accademica con quel che mancava alla sua arte realistica.

Si è avuto torto a combattere l' Accademia? No: si è voluto solo combattere il manierismo nell' arte, e si ha torto di credere, che qualunque cosa dipinta con gusto d' esecuzione e con verità di luce e di colore sia arte e sia venuta fuori dalla riforma. I mediocri ingegni la intendono così e riempiono le mostre di studi, che pochi comprendono e che non interessano alcuno.

Lo studio del vero nella esecuzione ha guidati gli intelletti colti a comprendere più altamente e penetrare più addentro nel concepire e rappresentare con verità l' idea da essi immaginata, o la situazione di un fatto storico o di una leggenda.

Nella pinacoteca di Capodimonte vi sono due quadri dello stesso soggetto.

Non fo paragone — intendiamoci — tra i due autori, ma fra l' uno e l' altro dipinto.

L' uno grande, di un glorioso pittore accademico, rappresenta

la scena tragica della storia romana: « *la morte di Virginia* ». Pare di assistere ad una bella rappresentazione teatrale. Il padre sostiene con un braccio la figliuola morente col più bello ed elegante movimento di figura cadente; con l'altra mano, armata di coltello, minaccia Appio, che, seduto in alto, stringe la toga nel pugno e lo guarda torvo. Un' altra figura seminuda si slancia col braccio teso: rappresenta il beccaio, che reclama il suo coltello. Gli spettatori, con le più ricercate movenze classiche, l'attorniano, e pare che ciascuno abbia studiata la sua parte. Il fondo, di grandi linee architettoniche, deve essere Roma.

Noi ammiriamo questa scena, come in un teatro, e possiamo anche applaudire alla bella finzione; ma non possiamo commuoverci, come innanzi ad un fatto vero.

L'altro quadro è di piccole dimensioni. Scorgendolo da lontano, vi attira, e voi vi avvicinate per veder che cosa accada. Una fanciulla a terra, uccisa; una donna corre verso di lei, in mezzo a gente diversa. Sulle teste di una folla disordinata, si leva un braccio con la mano che stringe un coltello insanguinato e minaccia qualcuno, lontano. Cercate Appio e lo trovate subito, con la toga rossa, sotto il Campidoglio. Tornate involontariamente a guardare la fanciulla uccisa e vi sentite commosso. Questa scena è *vera*: la strada, le botteghe vi ricordano Pompei; vi è il Campidoglio in alto; tutto vi dice che siamo a Roma; la tragedia di Virginia è tanto vera, che essa non si può dir più leggenda, ma storia.

Pensando che questo quadro è stato concepito e dipinto da un allievo della nostra scuola, io dico: ecco il bene che ha fatto la riforma! Il male del realismo sparirà, quando sarà elevata la cultura nei migliori ingegni, e tutti, ricordando Filippo Palizzi, benediranno alla sua memoria.

VARUNA
GENIO DEL CIELO SIDEREO

SAGGIO DI ESEGESI VEDICA

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DAL SOCIO

MICHELE KERBAKER

Quel grande orientalista e storico filosofo dei miti e delle religioni che fu Max Müller, in più luoghi delle sue opere, si adoperò con molto sapere ed acume a scoprire la tendenza monoteistica nel Rigveda. E si avvisò di averla trovata in quel processo miticoteogonico, per cui gli autori degli Inni, accumulando e concentrando nella persona di un Dio gli attributi degli altri Dei, riuscivano a foggiare, ora in un modo ora in un altro, la figura del Dio massimo ed unico. Si può facilmente comprendere come da tali molteplici ed iterati tentativi od abbozzi, con cui si figurava il Dio uno, il pensiero di quei poeti teologi sia stato scorto alla concezione astratta, dove la pluralità degli Dei venne raccolta ed assorta in una unica persona divina, che non era più tale o tal altra speciale Divinità, ma la deificazione della forza o sostanza infinita ed eterna, riconosciuta latente in tutte le forme divine. E a tale Iddio diedero un nuovo nome, allusivo all'universalità degli attributi che in lui si assommavano, chiamandolo ora il Tuttoperante (Viçvakarman) ora il Padre delle creature (Prag'apatis), ora il Maschio o Fecondante (Purusha), ora accennandolo senza farne il nome (Rigv. X. 121), infine designandolo col nome di Brahma. Pertanto quella adorazione speciale che a momenti esaltava un Dio sopra tutti gli altri Dei, distinta e definita dal Müller col nome di *enoteismo*, non si potrebbe, a rigore di termini, riguardare come una tendenza od aspirazione monoteistica, siccome quella che portava seco in germe l' idea dell' Unotutto, del

Dio panteistico, insomma, la quale da siffatta indagine teogonica ebbe il suo compiuto svolgimento; mentrechè il monoteismo importa una distinzione essenziale del Dio uno dall' universo, dove l' uno si trova aggiunto e sovrapposto *extrinsecus* al molteplice. Anche Monier Williams (Indian Wisdom, pag. 21) non pare abbia bene avvertito il concetto panteistico nascosto e come sottinteso in quella unicità proclamata in persona di tale o tal altro Iddio, là dove parla di un trapasso quasi insensibile, o sdrucciolo (sliding), avveratosi nella religione vedica, dal monoteismo al panteismo 1).

1) L' *enoteismo*, scoperto, possiam dire, da Max Müller, è un fatto della più alta importanza nella storia delle antiche religioni, segnando il transito dal politeismo, così all' unità panteistica, come (date certe condizioni) all' unità monoteistica. Il Müller, dopo di aver segnalato e spiegato il culto enoteistico, ne' suoi vari studi di ermeneutica vedica, ne fece una compiuta trattazione metodica nella sesta delle sue Letture intitolate « The origin and growth of Religion », dove l'evoluzione del pensiero religioso, considerato in rapporto colle sue diverse forme del politeismo, dell'enoteismo, del panteismo ed anche dell' ateismo, è descritta con una finezza e profondità di analisi, che non si potrebbe desiderare maggiore. Inestimabile aiuto ritrasse a tale studio, come egli stesso dichiara (Lett. III, in principio), dalla base sperimentale, sulla quale egli iniziò ed avviò le sue indagini, quella degli antichi libri sacri dell' India. Il Rigveda, infatti, è il solo documento letterario che ci presenti tuttavia ne' suoi più diversi aspetti l'antichissima adorazione dei fenomeni naturali, idoleggiati come persone divine, eppure al tutto trasparenti sotto l' immagine mitica che li riveste; onde a buon diritto il Müller riguarda come fondamentale e tipica per la scienza delle religioni la storia della religione vedica. E un filosofo sanscritista Paul Deussen (Geschichte der Philosophie, S. 83) gli dà piena ragione, scrivendo: « Nach der mythologischen Seite ist die altvedische Religion so interessant und reich an Aufschlüssen wie keine andere in der Welt. In diesen Hinsicht ist das Studium des Rigveda die hohe Schule der Religionswissenschaft, und Niemand kann, ohne ihn zu kennen über diese Dinge mitreden ». L'avviamento all'unità panteistica determinato dal precedente politeismo è ampiamente e lucidamente dimostrato da John Muir in « Progress of the vedic religion towards abstract conceptions of the Deity » pubblicato nel Journal of the R. As. Society, 1865, Artic. XIII, e nel Vol. V dei Sanscrit Texts.

Il pensiero monoteistico spunta in vero nel Rigveda e tende ad affermarsi energicamente di contro alla visione panteistica, ma in una forma particolare dell' enoteismo, e propriamente in quella che ha per oggetto il Diò Varuna. Varuna è il Genio del cielo superiore o soprasolare, ad immensa distanza remoto ed appartato. Non vi poteva essere immagine più appropriata a rappresentare lo spazio soprasolare, che quella di un gran mare attorniante la terra, del quale non si veggono i confini, il così detto *Samudrah apicyas* (Rigv. VIII, 41, 8) ossia, oceano arcano, sede di Varuna. Sebbene l'identità etimologica di Varuna ed Οὐρανός possa essere messa in dubbio, perchè il termine sanscrito corrispondente ad Οὐρανός dovrebbe essere Varana (nello Zendo *Varena* che vale copertura, ed è nome di una plaga celeste) pure il fatto del tema *varu*, svoltosi accanto a *vara*, dalla rad. *var* « avvolgere » rimuove tale obiezione fonologica, a tutto vantaggio dell'ovvia antica etimologia e conferma il significato di « avvolgente » impresso al nome del cielo, così in India come in Grecia. L'orizzonte sconfinato del cielo notturno, guidando il pensiero dell' osservatore al concetto dello spazio illimitato, gl' ispirava quello che dicesi sentimento dell' infinito, o si riguardi questo nell' estensione (idea dell' universo) o nella potenza (idea del Dio supremo). Varuna si distingue dagli altri Dei sovrani del Panteo vedico in questo, che la ragione del suo operare come agente cosmico non si rende palese, attesochè la sua potestà, campata in uno spazio remotissimo e inaccessibile, trascende i limiti di ogni umana indagine. Pertanto le sue leggi, quanto sono assolute, ferme e costanti, altrettanto appaiono inesplicabili e misteriose. Quanto al Rita, ossia all' Ordine cosmico, del quale tutti gli Dei sono guardiani e moderatori, Varuna ne possiede il primo segreto, ne custodisce la fonte, collocata in quella sua inarrivabile altezza. Perciò la sua sapienza è una magia (*Māyā*), ed egli è il Mago (*Māyin*) per eccellenza. A Varuna si dà più specialmente il nome di Asura (etimologicamente: il vivente, lo Spirito) col senso di dominante, imperante, signore. Nella contemplazione di questo Iddio il poeta vedico s' accorge della sua impotenza a scrutare la natura divina, che negli altri Dei ben gli riesce di

idoleggiare col pensiero; concepisce quindi l' idea di un potere posto oltre i confini del mondo visibile, al quale si rivolge con quel sentimento di adorazione tutta concentrata nel suo supremo obbietto, che si dimanda misticismo. Cessa negli Inni consacrati a questo Iddio quel tono amichevole e confidenziale, che il devoto assume colle Divinità più vicine ed accostevoli, e la devozione stessa non va disgiunta da un cotal senso di religiosa paura.

Un Dio così segregato dal mondo, e ritroso a svelarsi, salvo la manifestazione che voglia fare di sè stesso, per grazia singolare, a qualche mortale che per rapimento di spirito s' innalzi insino a lui e lo contempli un istante faccia a faccia, ha invero molti punti di rassomiglianza col Dio semitico, dico quello del puro Mosaismo e dell' Islamismo. Ma vi ha delle note speciali che lo distinguono e ci vietano d' incalzare troppo avanti tal paragone. Varuna dalla sua sede sopramondiale mantiene una continua ed attuosa comunicazione coi mondi sottostanti per mezzo di certi Genî supremi, i quali, alla loro volta, si ricongiungono alle Divinità inferiori partecipanti direttamente alle vicende di questo mondo umano. Questi Genî, dei quali Varuna è il sopreminente, sono i così detti Āditya, cioè, i figli di Aditi, vale a dire dell' Infinita, dell' Immensa o Indivisibile, personificazione della Natura universale, deificata. E tra gli Āditya, noverati talora in numero di sette, Mitra e Aryaman fanno con Varuna una triade, essendo in Mitra (l' *amico*) raffigurato l'aspetto diurno della volta celeste, meno grande e sublime, ma più chiaro e lieto del notturno, e da Aryaman (il *conciliatore*) il punto intermedio e *conciliativo* tra l' uno e l' altro. I rimanenti Āditya ci appaiono come diverse persone figurative della infinita potenza creatrice, simboleggiata nella luce suprema da cui derivano cotanti e così mirandi effetti. La persona di Varuna, adunque, a differenza di quella del Dio semitico nell' ultima sua concezione astratta, si collega pur sempre col mito naturalistico, sebbene sotto certi aspetti ne sembri del tutto distaccata.

Fu primo Rodolfo Roth a notare l' identità originaria del Varuna vedico il grande Asura, coll' Ahura Mazda (lo Spirito sa-

piente) dello Zendavesta, il supremo Dio iranico, personificante la legge morale regolatrice del mondo, in lotta colle forze naturali (i Daeva) che le fanno contrasto. Ahuramazda è il supremo guardiano, anzi il creatore dell'Asha (Rita), della Purezza, cioè, dell'ordine morale che si rivela ad ogni coscienza pura; ed anch' esso è uno, anzi il primo, di sette Genî supremi, gli Amesha Spenta, « Santi immortali », nei quali sono personificate le idee eterne, che presiedono alla evoluzione cosmica indirizzata all' effettuazione del Bene. Sulla identità originaria dell'Asha avestico col Rita vedico non si può più avere alcun dubbio, dopo la dimostrazione che ne ha data il Darmesteter (Ormazd et Ahriman Cap. I.), convalidando le prove già date dal Roth sulla originazione comune di Varuna e di Ahuramazda da un Dio rappresentante il cielo sidereo. Cotesto Dio indoiranico, sovrastante al vario mondo della natura, segna certamente il più gran passo che si sia fatto dai popoli arii verso la concezione monoteistica, ma non si può dire, come taluni pensano, un riflesso di quel monoteismo primitivo, che si sarebbe continuato più puro ed originario nel Jahvè biblico. Per quanto un tale Iddio si trovi altolevato sulle altre persone divine, rimane pur sempre, in virtù de' suoi attributi, con esse collegato; essendo infine il cielo supremo parte anch' esso del sistema della natura. Non si vede d' altra parte come il monoteismo ebraico, dove l' evoluzione politeistica ebbe il suo compimento, affermando la preminenza *esclusiva* di una divinità sopra tutte le altre, si possa assumere come uno stato primitivo della coscienza religiosa dei popoli semiti 1).

1) Alle conclusioni del Darmesteter, riassumenti le vedute del Roth e di quanti derivano da una precedente mitologia politeistica così la religione vedica come quella dello Zendavesta, fece opposizione il De Harlez (Les Origines du Zoroastrisme) al fine di provare che « il Mazdeismo è un sistema nuovo, unico nel suo genere, e che ha comuni colla religione giudaica i principî monoteistici, la creazione, il dualismo (in senso morale) e la profezia » (pag. 317, 318). Secondo l' illustre professore dell' Università di Lovanio, Ahura Mazda apparirebbe onninamente estraneo alla concezione teocosmica onde sorse il Varuna vedico, se si consideri la vera natura degli Amesha Spenta, i quali egli vuole assolutamente separati dagli Āditya,

Che il Genio rappresentante il cielo sidereo sia sorto dalla visione politeistica protoarja e sia stato elevato al grado sovrano in epoca posteriore alla scissione indoeuropea, si rileva dal diverso modo con cui Indi, Irani, Elleni e Germani costituirono e fissarono la monarchia divina. Perocchè, mentre il Genio del cielo diurno o solare (Ζεύς = Dyaus) conseguì la sovranità nel Panteo ellenico, respingendo nell'ombra l'antico Urano (personificato in Esiodo, ma non già da Omero), nel mondo indovedico Dyaus rimase come una figura evanescente e pressochè spoglia di attributi divini, salvo quella specie di sovranità nominale che gli viene riconosciuta nelle solenni invocazioni; e per contro ottenne i primi onori il Genio del cielo sidereo, sorgendogli però accanto, qual potenza rivale, il Genio del cielo meteorico, col nome d'Indra. Ed è qui da avvertire, quanto alla successiva e varia integrazione dei caratteri divini, che, mentre l'Indra vedico riunisce alcuni attributi del cielo sereno e luminoso pertinenti a Dyaus, l'ellenico Zeus, di rincontro, riflette in parte il carattere pugnace del Genio rappresentante il cielo meteorico

in quanto che questi son nati in una con Varuna dalla gran madre Aditi, quelli invece sono figli e creature dello stesso Ahura Mazda. Ma la paternità di Ahura Mazda verso i sette Amesha Spenta, dei quali egli è uno e quindi fratello, e che lascia supporre una madre ignota, è una paternità tutta spirituale e simbolica, indicante la sua superiorità gerarchica sopra eguali, non già un rapporto di creatore verso le sue creature. La compagnia di questi spiriti sopreminenti, coadiutori necessari di Ahura Mazda e partecipi nell'opera della creazione, non è altro che la continuata visione politeistica degli Dei sovrani. Ha ragione il De Harlez di affermare che Aditi è nome e concetto prettamente indiano. Ma l'India non ha fatto altro che raccogliere sotto il nome collettivo della Dea madre la pluralità divina degli Dei celesti, preesistente ed adorata in comune dagli Indoirani. La determinazione dei Genî che furono poi chiamati Āditya od Amesha Spenta, sia quanto al numero, sia quanto alle loro particolari funzioni, avvenne dopo la separazione dei due popoli. Perciò la maternità dei Genî attornianti l'Asura supremo tornò bene accetta agli Arii indiani, la cui teogonia seguì le tracce del primitivo naturalismo e fu invece respinta dagli Arii irani, perchè contraria al sistema teocosmico, presso loro prevalso, dove lo spirito doveva dominare sovrano sopra la natura.

ed atmosferico. L' Iran, alla sua volta, dopo di aver conferito al Genio del cielo soprasolare la dignità di Dio supremo, volle mantenerglicla salda e intangibile, e quindi raffigurò come al tutto soggette al medesimo, oppure ribellanti od ostili, le altre Divinità, rimaste più o meno indipendenti e rivaleggianti nell' India e nell' Ellade. E i Germani, nel distaccarsi dal comun ceppo arjo, ben ritennero e venerarono tra i loro Genî principi il luminoso Dyaus (gotico *Tius*, anglo sass. *Tiv*, antico alto ted. *Ziu*), ma sollevarono sugli altri Dei alla dignità regia il Genio rappresentante il cielo atmosferico, il battagliero Odino (antico alto ted. *Wuotan*, anglo sass. *Woden*, da *voda*=wüthend, che significa « colui che infuria, imperversa ») il Dio nazionale della bellicosa schiatta, eroe guerriero, duce della invisibile e sonante caccia selvaggia, combattente contro i Draghi ecc. (Simrock-Handbuch der deutschen Mythologie) che fa riscontro all'Indra vedico. L'aver riunite le attribuzioni mitiche del cielo sidereo e del cielo atmosferico, cioè, le qualità personali del Dio sapiente ed imperante e quelle del Dio eroe e combattente, è stata la fortuna singolare del supremo Dio iranico, riconosciuto giustamente come il più puro e il più degno dei fantasmi divini, che i popoli antichi abbiano mai fatto oggetto della loro adorazione.

Un insigne Vedista, il Prof. Ludwig (Die Mantra Literatur, pag. 310 e seg.), movendo dal presupposto che Dyaus pitar, Ζεύς πατήρ, Iupiter, fosse già il Dio sovraneggiante nel primitivo politeismo arjo, e segnalando i luoghi dove il Dyaus vedico mostra più evidenti segni della sua alta signoria (ad es. Rigv. VI, 62, 9 — VII, 66, 18) non ammette che Varuna sia il Dio del cielo supremo, altro non vedendo in esso che uno sdoppiamento od una ipostasi di Dyaus, in figura di un suo ministro o vicario, che di poi gli venne sostituito nell' impero celeste; epperò respinge il raffronto di Varuna con Οὐρανός e il significato di « avvolgente », derivandone invece l'etimo da *var* « volere », come se tal nome suonasse « colui che vuole o comanda ». Ma la sovranità di Dyaus, cielo diurno, pur continuatasi in qualche modo nell' India vedica, sebbene essa già vi appaia volta al tramonto, non esclude punto la sovranità distinta di

Varuna, cielo notturno nella precedente età indoiranica, e l'esistenza dell' uno e dell' altro Iddio nel politeismo protoarjo. A ben ritessere la primitiva storia teogonica, bisogna rinunziare all' idea dei tipi divini fissi, numerati e costituiti in una specie di olimpica gerarchia. L'apostrofe che un poeta vedico volge agli Dei: « Tra voi non vi è nè primo nè ultimo » VIII, 30, 2) si adatta perfettamente alla pluralità divina primigenia. Le diverse divinità rappresentavano non tanto un determinato fenomeno (cielo, sole, aria e simili), come generalmente si crede, quanto le speciali virtù o manifestazioni estrinseche in ciascun fenomeno ammirate. Da principio vi erano parecchi Dei sovrani. Poi ogni Dio acquistava maggiore o minore importanza, cresceva o diminuiva di grado, a seconda della diversa prospettiva sotto la quale veniva contemplato. La paternità è un attributo applicabile ad ogni Dio primeggiante, e *padre* è pur detto Varuna, come Agni ed Indra. Pertanto nella primitiva concezione politeistica poteva benissimo un Dio del cielo sidereo esistere accanto ad un Dio del cielo solare od atmosferico; qualunque sia poi stata la sorte a ciascuno di essi toccata nelle religioni che da quella concezione si diramarono. Il senso di « volente, ossia ordinante, imperante » dato al nome di Varuna, oltrechè è ozioso e indeterminatissimo, potendosi applicare ad ogni Dio sovrano, non è giustificato dall' uso vedico, pel quale la rad. *var* (nel tema *vara*), vale « desiderare » non mai « volere » nel senso di ordinare.

Tra i Vedisti, che negano a Varuna la sovranità del cielo supremo e quindi la parentela col greco Urano, va specialmente ricordato il Prof. Oldenberg, il quale dal fatto della dualità divina Mitra e Varuna, che nel Rigveda è celebrata in circa una trentina d' Inni, e dalla identificazione di Mitra col Sole trasse la persuasione che Varuna rappresenti la Luna. A conferma di tale interpretazione (cf. Die Religion des Veda, pag. 190 e seg.) adduce i testi così del Rigveda come della seriore letteratura vedica, accennanti all' epifania diurna di Mitra ed alla notturna di Varuna, argomentando quindi che, avendo essi gli Āditya la qualità essenziale di Genî luminosi (la madre Aditi sarebbe la luce infinita) non altrimenti che i sette Ameshaspenta iranici, nei due che tra

essi primeggiano debbansi necessariamente vedere i due principali luminari del cielo, e nei rimanenti i cinque più cospicui pianeti. Tale concezione teocosmica sarebbe stata importata nel fondo mitologico indoiranico dal di fuori, cioè, da una religione semitica, assirobabilonese, e propriamente dall'accadica. Nota ancora l'illustre indianista, in favore della sua ipotesi, come l'ufficio attribuito a Varuna di primo largitore delle Acque vivificanti e custode del Soma si convenga per l' appunto al Dio Luno, che nella mitologia brahmanica viene identificato con Soma, col nome di Indu (lo stillante), ed è raffigurato miticamente come il centro attrattivo delle Acque celesti. Ma fanno contro la sua ingegnosa ipotesi parecchie osservazioni. In prima, perchè Mitra abbia speciali attinenze col Sole e *come* un sole sia talvolta rappresentato, non segue ch' egli sia, o meglio sia stato originariamente il Dio Sole. Il qual Sole è detto nel Rigveda essere l' occhio di Mitra e parimenti l' occhio di Varuna. E Mitra e Varuna insegnano al Sole le vie, come a loro ministro, dipendente ecc. Anche nello Zendavesta Mithra ci appare, non già come una figura del Sole, ma piuttosto come una personificazione dell'etere luminoso, onde sono formati il sole e gli astri; epperò è considerato come il primo dei Iazata creati da Ahuramazda, come la più schietta estrinsecazione sensibile di lui, secondo che è dimostrato da parecchi luoghi dello Zendavesta, dove si accenna ad una particolare intima relazione tra Ahuramazda e Mithra (ad es. Yaçna I, 35 — XLI, 22). Questo Mithra figurato di poi nel sole ebbe gran voga nella religione popolare dei Persiani, sin dal tempo degli Achemenidi, e più tardi il suo culto, informato al concetto del mediatore divino, si diffuse nel mondo greco-romano, e per alcun tempo rivaleggiò colla religione del Cristo. Se pertanto il Mitra vedico non è propriamente il Sole, ma una figura del cielo luminoso, la quale venne a confondersi coll' apparizione della luce mattutina, non se ne può inferire che il suo compagno Varuna sia la Luna. La dualità Mitra Varuna non esprime una equazione, ma una associazione del minore (Mitra) col maggiore (Varuna) inconcepibile tra il Sole e la Luna, ma che corrisponde perfettamente al rapporto che corre tra il cielo solare e il cielo sidereo.

Quanto alla largizione delle Acque irrigatrici, essa non può riferirsi al Dio Luno, perchè viene egualmente attribuita a Mitra ed agli altri Aditya, quali Genî della suprema volta celeste, come cantano molti Inni ad essi indirizzati, e specialmente il 63 del V Mandala, dove si chiede pioggia e immortalità da Mitra e Varuna, i quali « colla potenza magica irrigano lo spazio aereo, col Rita governano tutto il mondo, e pongono il Sole qual carro luminoso in mezzo al cielo ». Ma la difficoltà maggiore che si oppone alla interpretazione dell' Oldenberg è l' impossibilità di spiegare colla medesima il primato assoluto che il Dio indoiranico rappresentante la Luna (non essendo la identità originaria di Varuna e di Ahuramazda da lui punto messa in dubbio) avrebbe ottenuto su Mitra-sole e gli altri Genî luminosi. Una simile esaltazione del Dio Luno è inconcepibile, sia che si riguardi alla concezione cosmogonica di cui Varuna è centro, sia che si abbia rispetto agli attributi morali che fanno aureola alla persona del Dio. Perciò il Macdonnel (Vedic Mythology p. 28), accennando all' ipotesi dell' Oldenberg, esclude il caso che la Divinità lunare abbia mai potuto sovrapporsi alla solare ed occupare quel posto sublime che tiene Ahuramazda nella religione iranica, e si attiene all' antica esegesi che vede in Varuna il Cielo avvolgente, accettata da Sāyana; ed anche sanzionata dall'autorità di recenti glottologi. Bene anche avverte il Bergaigne (Religion Védique I, 157) che la coppia naturalistica Sūryamāsā (Sole e Luna) ha una parte al tutto subordinata, ponendosi sotto la tutela di alcuna delle divinità sovrane a far numero colle divinità inferiori; pur notando che, come è seriore nella religione vedica la mitologia stellare, così tarda vi appare l' identificazione del Soma colla Luna, riguardata come deposito della bevanda immortale.

Il Dio Varuna dell' India vedica è certamente un Dio spirituale, in questo senso che la sua attività è, rispetto a quella degli altri, la meno implicata in quel sostrato di ogni forza divina, che è la materia cosmica primordiale. Esso non è veramente campato fuori del mondo, ma nemmanco vi è dentro, come chi, stando sull' uscita di un recinto, non si può dire che vi stia dentro

o fuori. Varuna porta impressa nella sua figura quella stessa personalità etica, onde va specialmente distinto Ahuramazda, talchè, negli Inni che lo celebrano, il sentimento monoteistico, non temperato e frenato, come nello Zendavesta, dall' idea dell' antagonismo teogonico, scatta fuori in immagini così vivaci e in accenti così vibranti che pare di sentirvi un' eco del Salterio e dei profeti ebrei, come si può veder dimostrato nei numerosi confronti, che Max Müller, il Muir e il Geldner hanno istituito tra i più notevoli motivi lirici degli Inni a Varuna ed agli Aditya ed analoghi passi biblici. Concordano in questo giudizio i più dotti Indianisti. Tra gli altri Alfred Hillebrandt, autore della più compiuta monografia sull' argomento (Varuna und Mitra Ein Beitrag zur Exegese des Veda), scrive sul bel principio: « Nella personalità di Varuna si riuniscono le più alte speculazioni cosmogoniche colle più profonde intuizioni morali; sicchè la sua figura è delle più belle e sublimi che s' incontrino nel Veda ». E l'Oldenberg stesso, così poco propenso a scoprir bellezze nella poesia vedica, a pag. 297 dell' opera sopra citata, esce in queste parole: « La profonda persuasione della coscienza, che il divin guardiano del Diritto (Rita) punisce inesorabilmente le colpe, e parimente la fiducia nella Grazia superna, che concede il perdono a chi ha compiuta la penitenza, trova qui espressioni, la cui semplice e forte eloquenza, rara nella poesia del Veda, anche oggidì si sente da noi nell' intimo dell' anima, e ci fa riguardare questi Inni come un punto culminante nella storia del pensiero religioso degli antichi Indiani » 1).

1) Il Prof. De Gubernatis nelle sue « Lezioni di Mitologia vedica » enunzia un giudizio che parrebbe infirmare ciò che qui si afferma circa la personalità mitica ed etica di Varuna. Dopo aver accennato alla prosopografia di questa Divinità, quale si rileva dagli Inni, dice che in essa si può vedere la descrizione delle virtù attrattive attribuite alla volta celeste, ben più che il ritratto di una persona divina (pag. 78); perciò « essersi contentato di aver toccato, passando, di Varuna, perchè all' infuori della sua persona regale egli non ha una figura mitica molto distinta e caratteristica » (pag. 80). Il mio egregio amico ha ragione, se nel carat-

Il concetto di un Dio, posto al di là del mondo dei fenomeni ed operante come principio attivo al tutto autonomo ed indipendente, segnò veramente un nuovo indirizzo al sentimento religioso. L' idea della dipendenza del mondo umano da leggi cosiffatte che non si possano investigare e scongiurare fece sentire all' uomo tutta la miseria e la pochezza del suo essere, dirimpetto all' infinito universo. Fu per tal modo indotto a volgere le sue mistiche aspirazioni alla Causa suprema, senza la mediazione delle Deità secondarie, e si studiò di propiziarsela colle preghiere del cuor contrito, anzichè colle offerte. Il Dio osservatore, indagatore, che tutto spia e vede dall' altissima sua specola, si presentava alla co-

tere mitico egli cerca esclusivamente quelle note che ritraggono la sembianza esteriore del Dio e che in Varuna, pur non mancando, sono alquanto scarse. Ma a figurare il carattere mitico della persona divina, a produrre l' illusione compiuta della sua personalità, contribuisce altrettanto e talora meglio che la prosopografia, quella che suol chiamarsi etopeja, ossia la descrizione dell' attività particolare del personaggio, la quale ha forza di muovere e suggestionare la fantasia per modo, da porla in grado di compiere la figura del tipo voluto rappresentare. Perciò il Macdonnel (Vedic Mythologie p. 23), dopo notato come Varuna sia nel Rigveda la principale Deità dopo Indra, eccettuando gli Dei sacrificali Agni e Soma, bene avverte come la figura antropomorfica di lui sia più ampiamente sviluppata dal lato morale che dal fisico, e come scarseggino i tratti descrittivi riguardanti la sua persona, appunto perchè la massima importanza è stata data alla rappresentazione della sua azione e potenza. Per tal riguardo Varuna è una figura così viva e parlante che gli Inni dedicati in sua lode vanno noverati tra i più belli e sublimi della poesia vedica ed ebbero il primo posto nella Crestomazia del Rigveda pubblicata dal Roth in collaborazione col Geldner e col Kaegi (Siebenzig Lieder des Rigveda). Il fatto del nostro insigne indianista, che dopo aver consacrate intiere splendide lezioni a singole Deità vediche, l'Aurora, il Sole, il Fuoco, Indra, gli Açvini, Rudra.... concesse appena tre pagine all' Asura Samrāg', quasi riducendolo allo stato dell' Urano di Esiodo (Theog. v. 176 e seg.) epperò riservandogli appena un cantuccio nella lezione sul Sole, non può essere stato che una omissione volontaria, giustificata dal suo intento, chiaramente espresso nell' introduzione, di mettere in piena luce coll' esplorazione dell' Olimpo vedico l' importanza e il fondamento storico di quella nuova scienza, che è la Mitologia comparata.

scienza come Dio curioso, scopritore e punitore di ogni malfatto. Sorse così l' idea della colpa fatale e costrittiva (*aghas*), congenita alla natura dell' uomo, e determinata dagli impedimenti, o legami (*pāçās*) in cui egli è allacciato, e che non pertanto gli tira addosso la punizione del Dio, custode e vindice delle eterne leggi. Propria di Varuna (e degli Āditya, in quanto sono l'ombra della sua onnipotenza) è quindi l' ira, nella quale si compendia la cagione di ogni disgrazia e malanno che incolga ai mortali. Quell' ira, infatti, appare come una giusta vendetta; perchè l' uomo non cercando fuori, e cioè nelle stesse leggi eterne, la cagione dell' umano dolore, non se lo sa spiegare altrimenti che come una dovuta espiazione! Il Dio irascibile, cruccioso e vendicativo diventa poi anche il Dio misericordioso, non essendovi pei deboli e soggetti altra via di scampo, altra speranza di salute che la grazia, quando è loro interdetto l' appello alla giustizia. O qual rapporto giuridico vi può essere tra il servo e chi ha sopra di lui diritto di assoluta padronanza? Quella specie di salmo penitenziale che è l' Inno VII, 89, ci ripete ad ogni strofa il ritornello « Pietà, o potente Signore, pietà! » La vita stessa e il destino ulteriore dell' anima individuale dipendono dall' arbitrio di questo Asura sovrano, che possiede lassù la fonte del liquore ambrosiaco e vivificante, la quale egli disserra e chiude a sua posta. Abbiamo qui la motivazione di una misticità più intima e subiettiva, che non sia quella che si accompagna all' adorazione delle altre Divinità vediche; misticità estranea generalmente ed ignota ai culti politeisti.

Cionondimeno la figura di Varuna non potè sottrarsi agli influssi della concezione naturalistica, stante i rapporti onde era legato cogli altri Dei, nati al pari di lui dalla gran madre Aditi (la *Prakriti*, l' Ile, ossia la Natura universale) e cooperanti con lui alla conservazione del Rita, ossia dell' Ordine cosmico. Tra questi Dei campeggiava Indra, il Genio dell' atmosfera, il supremo moderatore dei moti meteorici, come effettivi dell' andamento regolare e degli incrementi della vita terrestre, lo strenuo avversario e vincitore delle potenze demoniache, che ostruivano e sottraevano

alla terra il benefizio delle Acque celesti. Questo Dio, mentre sotto un certo aspetto poteva riguardarsi come esecutore degli ordini di Varuna, si affacciava, da un altro lato, come Genio autonomo (*svādhāman*), in quanto che la grande crisi meteorica appariva per sè stessa al tutto indipendente da leggi superne. Soggiogando pertanto l' immaginazione popolare colla sua epifania epica ed eroica, raffigurata nelle vicende del conflitto atmosferico, tanto andava ndra acquistando di prestigio e di autorità, quanto Varuna nel andava perdendo. Indra insomma è l' Eroe atteggiantesi a rivale del sovrano imperante: Achille di fronte ad Agamennone, Orlando a paragone con Carlomagno. Di tale contrasto tra il Dio del Cielo superiore e quello del Cielo atmosferico ci rendono testimonianza parecchi luoghi degli Inni, dove si cerca di accordare ed equilibrare, in qualche modo, le attribuzioni rispettive delle due Divinità. Va notato specialmente l' Inno a dialogo (IV, 42), nel quale sono introdotti Indra e Varuna a contendere delle loro prerogative, accampando ciascuno i suoi diritti alla signoria dell' universo. Parla Varuna: « L' impero veramente appartiene a me, a me reggitore ed animatore del tutto; come sono mie tutte le cose immortali. Seguono il volere possente di Varuna gli Dei; io sono il Signore della stanza terrestre e del supremo nascondiglio. Io sono il re Varuna; per me si mantengono codeste potenze primeve (*asuryāni prathamā*). Io, o Indra, sono il re. Colla saggezza di Tvashtar ho creato i due emisferi ampi, profondi, ben fermi, tutti infine gli esseri viventi, e diedi stabilità al Cielo e alla Terra. Io ho fatto sgorgare le Acque innondanti e raffermato il cielo luminoso nella sede del Rita. Varuna, figlio di Aditi, preposto al Rita, per mezzo del Rita, ha disteso il triplice mondo ». Risponde Indra: « Me invocano gli eroi dai buoni destrieri; anelando alla vittoria, me invocano le schiere, nella battaglia; io suscito la pugna e sollevo la polvere dei campi; io, Indra, Signor generoso (*Maghavan*), e di vigoria suprema. Io ho creato tutte le cose; nessuna forza divina può arrestare me irresistibile. Quando i succhi del Soma e gl' Inni mi hanno trasfusa in cuore l' allegrezza, tremano innanzi a me ambe le plaghe del mondo interminate! » E l' autore del-

l' Inno così conchiude in favore del *Maghavan*: « Tutti gli esseri sanno queste cose che tu, divino Ordinatore, hai vantate di contro a Varuna. Tu hai fama di avere infrante le rocche (*Vritrāni*: le opere di Vritra). Tu, Indra, hai fatto scorrere le fiumane che erano rinserrate! » Abbiamo qui espressa in linguaggio mitico trasparentissimo l' antinomia teogonica sopra accennata. La necessità della lotta cosmica non si può combinare per nessuna guisa coll' esistenza di una possanza suprema, moderatrice del Tutto. L' intelletto umano non ha aspettato che sorgessero le discussioni filosofiche sul Darwinismo per comprendere tale verità. Ecco qui di contro al monismo che ripete tutte le leggi cosmiche da una suprema Cagione, involgente nel mistero della contraddizione gli effetti benefici e malefici da essa prodotti, sollevarsi il dualismo che spiega l' esistenza del male col conflitto de' principii opposti, assolvendo così da ogni possibile accusa il Dio supremo e pugnante pel bene, al quale l' attributo della bontà può quindi perfettamente convenirsi.

Il Prof. Oldenberg, a proposito del carattere diverso dei due culti, fa la seguente osservazione: « Ponendo mente alle differenze spiccate, onde queste Divinità (Varuna e gli Āditya) si distinguono dalle altre e specialmente da Indra, ci sembra di vedere gli Dei di un popolo squisitamente incivilito accanto a quelli di un popolo barbaro. Qua un Eroe assai pronto a menare le mani, ma che ha pure l' aria di un divino attaccabrighe e spaccamonti (« hat etwas von einen göttlichen Raufbold »), gran bevitore per giunta; là il ritratto sublime di una sovranità pacata, decorosa, veneranda, vegliante a tutela dell' ordine e castigatrice severa degli atti che lo turbano » (Die Religion des Veda, pag. 188). Confesso che anch' io mi trovo preso da un sentimento di grande venerazione innanzi alla figura di Varuna, come del resto il lettore si sarà accorto, ma non posso dissimulare che, malgrado i difetti notati dall' Oldenberg nel carattere d' Indra, io me gli sento legato di viva simpatia; e credo che quelli che credevano in lui dovevano essere della brava gente! Il culto d' Indra, in sostanza, è quello che più ritiene dell' alta moralità impressa nel culto del supremo Dio iranico, il

buono e forte Ahuramazda, il Genio guerriero, simbolo vivente di ogni virtù eroicamente attiva, e preposto alla lotta cosmica del Bene contro il Male. L'ardore battagliero, onde Indra è animato, è quello medesimo che la religione mazdaica tolse al Dio del cielo intermedio e diede al suo Dio supremo, per poterlo adorare come assolutamente benefico, quale *Mainyu Spento*, o « Spirito santo » (V. Darmesteter, op. cit., 2^me Partie, Chap. 1). Di tale *santità* (etim. « facoltà *accrescitiva*, vigoria operosa) partecipa Indra, celeste combattente, il quale, come infervorò i suoi devoti alle più ardue imprese, e die' loro vittoria contro genti davvero barbare, così ai vati che lo cantarono ispirò degli Inni, assai notevoli per impeto lirico e non privi di tratti sublimi, come, ad esempio, il 32° del 1° Mandala:

Or d' Indra canterò l' eroiche imprese,
Le prime che il Fulmineo compì,
Quando il Drago a' suoi piè morto distese,
E il ventre oscuro delle grotte aprì.

Abbattè il Drago là sulla montagna,
Coll' arme che per Lui foggiò Tvashtàr;
E, quai vacche muggenti alla campagna,
Corser l' Acque inondanti insino al mar!

Qual tauro ardente girò al Soma il guardo,
Da tre secchie il licor biondo succhiò,
Strinse col pugno il gran telo, e gagliardo
Dei Draghi il primonato fulminò,

Sì, scagliato il gran colpo, Indra, tu hai rotti
Pur gl' incanti del Mago incantator;
Il Sol, l' Aurora, il Giorno hai ricondotti,
Nè altro nemico più trovasti allor . . . , . .

Ei degli esseri immoti e dei moventi,
Dei mansueti e feri armenti è il re;
Indra fulminator ferme le genti
Volge, qual ruota i raggi, intorno a sè!

Quel non so che di umoristico e di grottesco che all' Oldenberg piacque rilevare nella persona d' Indra e che io non nego, ricordando l' Inno X, 119, in cui Indra, già alticcio, magnifica se stesso e le sue gesta, non toglie alla grandiosità della sua figura, più che non ne tolga a quella degli Dei omerici il modo con cui sono rappresentati in alcune scene dell' Iliade, dove l' elemento divino si trova più sensibilmente mischiato ed intrinsecato coll' umano. Se io dovessi decidere lì per lì a quale dei due Dei si debba dare la preferenza, tenuto conto dell' effetto morale che l' idea del Dio adorato deve produrre sulla coscienza degli adoratori, non altrimenti che il cantore vedico sopracitato, Vamadeva figlio di Gotama, starei per Indra. Del resto, la cagione che tolse ad Indra la sovranità divina non fu già il concetto di un Dio *più civile*, ma quella stessa che la tolse a Varuṇa, Soma, Sūrya-Savitar ed agli altri Dei sovraneggianti del Rigveda, cioè, la prevalenza della speculazione metafisica sulla concezione teologica; la quale ebbe per effetto, da una parte, il sequestrarsi della religione popolare, per mezzo del culto superstizioso, da ogni alta idealità, dall' altra il trasformarsi della religione dotta in un teismo astratto, quello dei Brāhmana e delle Upanishadi, non differente, se non di nome, da un qualunque sistema filosofico.

La *deminutio capitis* di Varuna avvenne anche in altri modi, sempre col successivo mutarsi dei rapporti tra esso e gli altri Dei, rappresentanti delle diverse forze cosmiche. L' indagine curiosa intorno alla propria attività del Dio interveniva a modificare via via il concetto primordiale della sua grandezza e potenza. In qual modo esercita egli Varuna il suo potere? Stanno veramente gli altri Dei alla sua dipendenza, o non sono anch' essi, ciascuno per la sua parte, autori ed accrescitori di quella vita multiforme, che si svolge e si spande dappertutto? Esempio. La luce solare poteva riguardarsi come una emanazione della luce siderea, in quanto che questa, sebbene più mite e temperata, appariva più costante ed equabilmente diffusa per l' universo. Ed ecco Sūrya e Vishnù inferiori a Varuna, e il mito che ci presenta come creatura di Varuna il Sole, in figura del cavallo alato (o dell' uccello dall' ali d' oro e

del carro d' oro) sorto dall' oceano celeste e portatore di dovizie agli Dei ed agli uomini. Per un altro verso, la luce siderea poteva raffigurarsi come un effetto della luce solare irraggiata a sconfinata distanza e tesoreggiata dagli astri. Posto così a base della cosmogonia il sistema eliocentrico, Varuna diventa una Divinità subordinata a Vishnù. E nel Rigveda vi accennano parecchi dei Mantra vishnuitici, tra cui il seguente: « O cantori, annunziate il nome di Vishnù, del Dio antico, principio germinale del Rita. Al cenno di Lui sono ossequenti il re Varuna e gli Asvini. Egli possiede l'energia suprema produttiva della luce! » (I, 156). Altro esempio. L'umore acqueo si supponeva traesse origine da una plaga celeste remotissima, dal *Samudra*, dimora di Varuna, di molto soprastante all'atmosfera (*Antariksham*), la quale non produce le Acque celesti, ma le raccoglie, per rifluirle sulla terra. L' idea del fluido primordiale, formatosi nel cielo supremo, si traduce nella frase mitica « Varuna signore delle Acque (*Apām Adhipatis*) ». S'inferiva conseguentemente che della quintessenza del detto umore, cioè del Soma, del succo vitale, animatore di ogni essere, Varuna fosse il possessore, il custode e il distributore. Ma si poteva anche porre il problema inverso: se cioè, le Acque, in mezzo alle quali dimorava Varuna, attingessero esse medesime la loro virtù vivificante da quella pura essenza che in sè racchiudevano, e che quindi Varuna stesso derivasse dal Soma la sua magica potenza. Non pochi Inni del IX Mandala mirano a questa suprema esaltazione del Dio Soma. Bastino le seguenti citazioni: « Poichè Soma è il creatore e il nutritore del Cielo e della Terra, tutti gli Dei hanno bisogno di Lui. Egli è ricercato da Mitra e Varuna come validissimo sostegno del Cielo. Oh! fluisca il liquore del Soma, ravvivatore del Cielo e della Terra, di Agnì, di Sūrya e di Vishnù » (IX, 96, 5) — « Inebbria, o Soma, inebbria Varuna e Mitra, inebbria gli Dei, inebbria la Terra e il Cielo » (IX, 97, 42) — « Non più Varuna, ma Soma è il Dio dell' oceano (*Devah samudriyah*); quegli che assume la sua veste di mezzo alle celesti correnti e sale guidatore sopra la nave del Rita. » (IX, 107, 16 — IX, 80, 2).

In tal modo si rendeva dubbia e discutibile la signoria su-

prema del grande Asura. Una conclusione a lui decisamente sfavorevole la possiamo vedere in un Inno ad Agnì (X, 124), il Dio del fuoco sacrificale, centro della religione vedica. Agnì come fuoco terrestre e fulgurale era stato figurato miticamente qual rampollo della più pura luce celeste, come creatura di Varuna, il quale un bel dì, scopertolo e trattolo fuori dalle latebre ove si stava nascosto, lo consacrò nel suo ufficio di nunzio e mediatore tra la terra e il cielo. Ma era veramente necessario derivare così da lungi l'origine del Dio Fuoco? E il sacrificio poteva esso avere per suo primo istitutore un Dio misterioso e inaccessibile? Ed ecco, nell'accennato Inno, il Dio mediatore, ministro del sacrificio, dichiarare ch' egli ha abbandonato il culto di Varuna per quello d' Indra con queste parole: « Ho visitato molte dimore del Rita (del sacrificio?). Ora do l'addio al padre Asura. Ormai dalla parte che non era degna di sacrificio passo a quella che n' è degna. Molti anni ho durati con costui (Varuna); ora scegliendo Indra, lascio il padre Asura. Agnì, Soma e Varuna sono decaduti: l' imperio è mutato, ed a questo imperio io di buon grado mi accosto e sottometto ». — E soggiunge Indra: « Gli Asuri sono spogli della loro potenza magica, e tu, o Varuna, rendimiti amico: distinguendo il giusto dall' ingiusto (il *Rita* dall' *Anrita*) tu, o re, piegati alla mia sovranità. Qui con me il Cielo, qui la bellezza, lo splendore e il vasto spazio atmosferico ». — E l' Inno conchiude narrando: « Gli Dei si acconciano ormai alla somma potenza d' Indra, ed Egli regna su di essi lieti e volenterosi. Le genti, scegliendo per loro re Indra, si allontanano impaurite da Vritra ». Da ogni parte, adunque, la sovranità di Varuna veniva assalita e intaccata: si poneva insomma il problema, se l' energia divina, invece di originare da quel di là remotissimo, non avesse il suo centro in questa parte e in quella, in ogni qualsiasi punto del regno sconfinato della Natura, ed a questa spiegazione riuscì infine la dottrina metafisica germogliata dal Veda.

La decadenza di Varuna nell' età vedica è attestata non solo dal crescente innalzamento d' Indra, ma altresì dalla trasfigurazione cui esso andò soggetto nella religione popolare brahmani-

ca, dove non è più il re universale (*Samrāg'*) ma uno dei *Lokapālās*, o Guardiani del mondo, confinato nell' estrema plaga occidentale, uno degli Dei subordinati alla Trimurti, e propriamente il Genio delle Acque terrestri, una specie di Ποσειδών, Neptunus. Tale abbassamento del Dio portò per conseguenza la sostituzione dell' oceano terrestre all'oceano etereo, il quale all' estremo orizzonte sembra veramente con quello confinare e confondersi. Analogo spostamento della topografia mitica si avverò nell' Ellade, dove la figura di Posidone, Dio del mare, raccoglie in se parecchi attributi tolti ad Urano, Dio del cielo sidereo e che bene si riscontrano con parecchi del Varuna vedico. Posidone è detto il più antico dei Cronidi, nato prima di Giove, (Hom. Od. XIII, 142) custode e vindice delle leggi eterne contro Giove stesso. Gli epiteti solenni a lui dati: Εὐρυκρείων, Εὐρυμέδων, Εὐρυσθενής, Εὐρύστερνος convengono esattamente coll' etimo generalmente accettato di *Varuna* « Der Umfasser » (Boehtlingk, Grassmann) e spiegano quello di ἐνοσίγαιος, in quanto che lo scotimento terrestre, attribuito al Dio, non s' immaginava già che provenisse dall' oceano (o come si sarebbe ciò potuto naturalmente concepire?) ma bensì dal cielo, che avvolge e non soltanto, come si dice dell' Oceano, circonda la terra. E Dio celeste egli appare come « capo e sorgente di tutte le Acque » (Hom. Il XXI, 195), le quali figurano distinte come genere da quella specie che sono le Oceanine; epperò invocato come Φυτάλμιος, cioé nutritore delle piante, e fatto partecipe al culto di Demetra. Abita un alto palagio nel fondo luminoso delle Acque (Hom. Il. XIII, 23 e seg.), porta un usbergo d' oro, e produce il miracolo del cavallo sorgente dal mare, onde ottiene il soprannome di Ἵππιος od ἱππαγέτης. Anch' esso è un Dio iracondo e vendicativo, come appare in diverse leggende; simboleggiando in origine colla sua ira, non già, come dipoi si suppose, l'infido elemento, ma la perigliosa tenebra notturna. In Posidone, insomma, troviamo rappresentata la figura mitica dell' antico Urano, Dio detronizzato; a proposito del qnale bene nota l'Hillebrandt (Op. cit pag. 151 e seg.) come gli epiteti puramente figurativi e descrittivi appostigli da Omero molto qene si accordino colle attribuzioni mitiche date nel Rigveda alla

persona di Varuna. Ed è pur naturale che Posidone presenti pur tuttavia alcuni punti di somiglianza col Varuna decaduto della mitologia popolare indiana. Del quale si parla come di un Dio dell' oceano, generato dall' ombra di Brahma ed esercitante il suo impero sui Naghi o Serpenti, generazione titanica che ha sua dimora nella regione sotterranea. Il nome di Asura dato a Varuna ed agli Āditya, (alcuna volta eccezionalmente a Dyaus ed Indra), per indicare la loro eccelsa ed arcana sovranità, il quale soltanto nelll' ultima parte del Rigveda è qualche volta applicato alle potenze tenebrose e demoniache, acquista il significato espresso di *adeva*, o nemico degli Dei, prevalentemente nell' Atharvaveda e costantemente nella successiva letteratura dei Brāhmanas — (Cf. P. v. Bradke, Dyaus Asura. Versuch auf dem Gebiete altindogermanischen Religionsgeschichte).

Nel Varuna vedico appare lo sforzo maggiore che il pensiero degli antichi poeti teologi dell' India abbia fatto, al fine di affermare l'unità divina, concreta ed individuata. Mentre, infatti, da un lato, localizzando il Dio e rivestendolo di alcune parvenze sensibili se ne fissava la personalità, dall' altro, sollevandolo a grandissima distanza sulle altre persone divine, s' impediva che venisse assorto nella unità panteistica, in cui la pluralità divina veniva infine a confondersi ed identificarsi, non altrimenti che la varietà dei fenomeni nella sostanza unica. Ma perchè la separazione di tale Iddio dagli altri Dei fosse netta e decisiva, bisognava che il suo culto avesse fatto parte a sè e si fosse mantenuto isolato. Ora la religione vedica, come istituzione nazionale, era speculativa e conciliante, anzichè dommatizzante ed esclusiva, s' ispirava alla più larga tolleranza teologica, faceva luogo attorno ad un medesimo sacrifizio al culto delle più diverse divinità, e si studiava di tenere uniti i diversi culti con un comune formalismo rituale, come ben si pare nei frequenti Inni « a tutti gli Dei » (*Viçvedevaḥ*), specie di litanie, dove a ciascun Dio si assegna la sua parte nella invocazione liturgica. Tra gl' Inni che affermano il primato assoluto di questo o quel Dio, s' interpongono altri in cui quelle affermazioni sono rivocate in dubbio e l'isonomia divina è ristabilita. Così,

in quell' assembramento di parvenze divine, ognuna delle quali aveva i suoi particolari adoratori, il paragone tra il potere effettivo di Varuna e quello degli altri Dei sorgeva spontaneamente nella coscienza popolare, della quale erano interpreti i Rishi. E tal paragone riusciva a favore delle Divinità più vicine ed accostevoli, ed a scapito di Varuna, la cui personalità misteriosa era atta ad incutere timore anzichè fiducia.— E in tal modo si ricadeva nella visione politeistica, la quale non poteva avere altro termine che l'identificazione teocosmica del panteismo.

Quell' isolamento del culto, che sopra si è mentovato come necessario alla concezione monoteistica, si avvera allorquando una tribù, che ha prescelto un particolare Iddio come suo protettore, separandosi dalle tribù affini, se lo porta con sè come curatore de' suoi più vitali interessi, riconoscendosi a lui particolarmente obbligata di taluni insigni benefizî e della stessa sua salvezza in casi disperati, attribuendogli i vantaggi ottenuti sopra le altre tribù, protette dagli Dei rivali, associandolo, infine, come capo supremo e dirigente, alle sue sorti ed alle sue imprese. È appunto il caso di Jahvè, il Dio dei Beni Israel, uno dei Genî supremi del politeismo semitico, trasferito dal mondo della natura in quello della storia, e della storia di una particolare famiglia, tribù e quindi popolo; il quale se lo fa compagno dovunque si muova, e gli assegna un tabernacolo ne' suoi attendamenti: Dio nazionale, geloso, stretto di un patto di alleanza colla *sua gente*, il cui innalzamento sopra tutte le altre è il fine dei consigli eterni che egli alla medesima rivela. Ma nessuno degli Dei vedici potè mai staccarsi dal fondo naturale, fisico cosmogonico, in cui l' ebbe prima collocato quella religione fantasticamente intellettuale, indirizzata anzitutto al sapere (*Veda*), epperò idoleggiante sotto le figure divine le forze e le leggi della natura. Epperò anch' esso Varuna, in virtù del processo unificativo sopra descritto, andò spoglio delle sue prerogative e dovette cedere il dominio dell' universo al Dio impersonale, nel quale andò assorto quel vario mondo divino descritto nel Rigveda. All' adoratore di Varuna non fu conceduto di trarre li suo Dio fuori del Panteo vedico, di farselo suo solo compagno

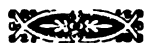
ed appropriarselo. Il dubbio angoscioso del devoto di non essere punto ascoltato da quel Dio onnipotente e inaccessibile, di cui s' invoca la pietà, temendone l' ira, ben ci traspare da alcune note dell' Inno! É un lontano preludio di quel rivolgimento religioso, per cui il pensiero indiano all' adorazione del Dio brahmanico, misterioso, insensibile, imperante a comun danno, che sempre crea per sempre distruggere, preferì l' ateismo, se con tal nome si può chiamare la deificazione dell' intelletto umano, reso conscio (*buddhas*) della sua vera natura e cercante da se stesso ed in se stesso la liberazione dalle miserie fatali ed irreparabili dell' esistenza 1).

1) L' asserto che dal panteismo, comprendendo in questo nome ogni sistema che identifichi il processo fisico cosmico col potere di uno spirito dominante sull' universo, nasca per deduzione logica l' ateismo, stante la contraddizione in quello implicata, di una legge naturale contraria alla moralità, di un senno onnipotente che permette il male, di un infinito continuamente impacciato nel finito, trova nella origine del Buddhismo una solenne testimonianza storica. Ma il monoteismo non sfugge al pericolo di cadere nel panteismo, ogni qualvolta troppo s'addentra nello investigare l' azione che esercita il suo Dio sul mondo umano. Non è possibile, infatti, accordare l'andamento delle cose umane, il complesso delle leggi ond' è governato il mondo dei viventi colla provvidenza divina, in altro modo, che proclamando l' incomprensibilità o la sovrintelligibilità dei procedimenti, ond'essa si vale al conseguimento de' suoi fini. Questa è l' ultima e principalissima ragione opposta a quella formidabile obiezione da tutte le teodicee monoteistiche, la quale, in fin dei conti, viene a negare ogni fondamento razionale alle conclusioni che esse propugnano e che si risolvono infine in una affermazione dommatica. Ma da cotesta indimostrabilità dell' ordine provvidenziale rimane poi alla sua volta scossa e demolita la dimostrazione monoteistica, che la ragione pratica fonda sul medesimo, argomentando dalla sapienza e bontà della legge la mente del legislatore. E così dalle prove morali e psicologiche, trovate insufficienti, si ricorre daccapo alle metafisiche e cosmologiche, le quali, estendendo via via il concetto della causa una a tutto il processo cosmico, riescono ad uno o ad altro dei sistemi che si comprendono nel nome di panteismo. L'ateismo, ad ogni modo, è una parola piena di equivoci, e che avrebbe bisogno, in ogni caso in cui si adopera, di una particolare determinazione. Il Buddhismo non si potrebbe in nessun modo chiamare ateismo, nel senso volgare che a questa parola si suol dare di empietà, irreligiosità, sensualità .... È perfettamente l' opposto! Il Buddhista ha

Così il Dio Varuna ebbe il suo tramonto, dal quale però non venne travolto nell' oblio, avendo egli, mentre fu in auge, ispirato ai sacri vati che in lui credettero alcuni de' più belli Inni, che la lirica antica ci abbia tramandati. E qui la poesia ci si offre come un monumento storico del più grande rilievo. A rappresentarci quell'antico stato della coscienza religiosa vale, pur meglio di qualsiasi dissertazione, la parola poetica in cui esso si è rivelato: parola eminentemente suggestiva e piena di sensi, ai quali i più dotti commenti non potrebbero in alcun modo supplire. Il documento poetico, oltre all'avere conservate le memorie storiche più autentiche dell' antichità, comunica ad esse quel prestigio e quell' interesse che per se stesse, come semplici notizie di fatti, non avrebbero, associandovi quelle splendide creazioni del pensiero, che sono privilegiate di vita immortale. All' infuori di pochissimi cultori di una erudizione specialissima, qual' è la filologia vedica, non si vede a chi mai oggidì possa importare di sapere chi fosse il Dio Varuna e che posto avesse nell' antichissima religione degli Indiani. Verissimo, se altri non riguarda che alla notizia archeologica, al nome, all' esteriorità, non alla vera sostanza della cosa. Siffatta cognizione, invece, ha la sua grande importanza e può interessare moltissimi, in grazia appunto della poesia che da quel fantasma divino è stata ispirata, ed ha potuto, affermandosi nella tradizione, attraversare tanti secoli, e pervenire insino a noi sincera ed integra come è stata concepita.

Il mio proponimento è stato di comporre in un Inno quasi un florilegio di diversi Inni a Varuna, press' a poco nel modo tenuto da Iohn Muir nei suoi « Sketches of different Deities, as represented in the Hymns of the Rigveda », nel Vol. V dei « Sanscrit Texts », e nelle « Translations from sanscrit Writers », obbligando-

fatto suo Dio un grande Ideale, cioè, uno stato della coscienza stoicamente tranquillo, sottratto, quant'è possibile, alle impressioni del mondo dei sensi, scevro di ogni sentimento egoistico, assorto nella meditazione del dolore mondiale, sollevato sopra tutte le illusioni della vita, nel quale egli concentra e riassume tutte le sue aspirazioni eudemonistiche.

mi a giustificare nelle note apposte ad ogni strofa la mia riproduzione dell' originale; il che mi sono studiato di fare additando e citando il rispettivo testo vedico, dal quale i concetti da me espressi sono stati tolti , talvolta colle strofe intiere. Il vantaggio cui ho mirato con questo genere di traduzione (del quale ho pur già dati altri saggi) è quello di presentare unito ciò che nel testo vedico si trova diviso in più Inni, e sarebbero dodici al Dio Varuna ed altrettanti, all' incirca, a Mitra ed agli Āditya, con parecchie ripetizioni, brani staccati, e formole invocative, che bene possono offrire un interesse filologico al Vedista, ma poco o nulla aggiungono al contenuto poetico dei Mantra. L' Inno è diviso in tre parti o pause : rappresentandosi più particolarmente nella prima il pensiero cosmogonico, a cui s' informa la figura del Dio ; nella seconda il pensiero mitico , quale risulta dai vari rapporti di esso Dio cogli altri Dei ; nella terza il pensiero mistico religioso , nel quale si comprendono i sentimenti morali che il concetto di tale Divinità ispirava ai suoi credenti. Dico *più particolarmente*, perchè i detti tre aspetti, sotto i quali è contemplato il Dio, e che senza dubbio si affacciavano simultaneamente alla fantasia del poeta, si toccano e si compenetrano, in certo qual modo, in ogni parte dell' Inno.

A VARUNA

GENIO DEL CIELO SIDEREO

INNO

I.

Vàruna è grande! Vàruna al Sole
Apre il vïaggio, segna il ritorno;
Ei ne rigira, siccome suole
Auriga il carro, la notte e il giorno.
Tappeto al Sole la terra spande,
Come una pelle l' immolator,
Di là dal cielo Vàruna è grande,
Dovunque guardi quivi è signor!

Là dove l' ultimo celeste mare
Apre alle fluïde correnti il seno,
Mille si vanno fiumi a versare,
E mai, per secoli, non n' è ripieno.
Nel mezzo eretta del Dio la reggia
Su mille d' oro colonne sta,
E a Lui che mira tutta grandeggia
Schiusa dei mondi l' immensità.

Quinci l' aereo vol degli augelli
Vede e il mutevole giro dei venti;
Come la luna si rinnovelli
Vede e le navi pel mar correnti.
Là colle insonni fisse pupille
Stan le sue intente scolte a guatar:
Son più di cento, son più di mille,
Son più di quante puoi numerar!

Sempre vaganti pel mondo in volta
Alati. Vàruna manda i suoi messi,
Dove tu parli fanno l' ascolta,
Dove tu fugga ti seguon essi.
Niuna è a Lui chiusa fida latebra,
Tra due sta Vàruna terzo ad udir;
Novera i battiti d' ogni palpebra,
Raccoglie l' alito d' ogni sospir.

Segue alla buona stagion la rea,
Dove confina col ciel la terra,
E tanto ad Indra poter si crea
Ch' è tolto ai Dèmoni, con aspra guerra;
Ma la nembosa frotta rapace,
Mai non offende, mai non assal
Il ciel di Vàruna ch' è sempre in pace,
Nella sua luce mite ed egual.

Dov' è del mondo l' ultima plaga
L' arbor di Vàruna tien la radice,
Che indi pei vegeti rami propaga
La sua celeste virtù nutrice.
Da Lui condotte le chiare stelle
Sopra ci vengono qui di lontan,
Mentre la notte si aggira; ed elle,
Quando raggiorna dove sen van?

Nell' acque il fuoco Vàruna ascose,
Il Soma ascose dentro la pietra,
Nel cielo il Sole pendulo Ei pose,
L' äer nei vasti campi dell' Etra;
Nelle giovenche trasfuse il latte,
L' alacre immise foga ai destrier,
Ad ogni specie le virtù adatte
Diede, diè agli uomini core e pensier

O chi il grande Àsura vide in persona,
Come un presente Nume si mira?
Eppur riscossa l' aria risuona
Di Lui che dentro quella respira.
Qual c' impaura stormir di foglie,
Se ascosa belva s' apra il sentier,
Cotal sgomento di lui ti coglie,
Che senti presso, nè puoi veder.

Oh, se all' Adìtja che lassù impera
Fossi vicino, gli chiederei:
O qual fu, dimmi, quella primiera
Forma, in che prima spanto ti sei?
Ai Saggi antichi, su tal dimanda,
Vâruna in core così parlò:
L' invïolabile Madre ammiranda
Ha mille nomi. Chi dir li può?

Così non muta giammai nè piega
Del re sovrano l' alto consiglio,
Per quanto al magico poter si lega
Dell' alma Adìti, di chi egli è figlio,
Di Lei ch' è madre di quanti furo
Esseri e al mondo saranno ancor,
Che nel passato porta il futuro,
E in sè il suo genera gran genitor!

Cogli altri Adìtja, con te consorti
Della materna virtù diversa,
Tu, re supremo, reggi e sopporti
La spazïosa mole universa.
Fra tre e tre cieli, de' quai son duci
Quelli, ciascuno col suo splendor,
Sorge il tuo settimo, dove riluci
Con sette raggi, dominator.

E quei che al mondo Geni sinistri
Produsse in odio del ciel tua madre,
De' tuoi segreti voler ministri,
Guerra portando, muovono a squadre;
Cacciato Vritra dalle sue grotte
Ne' tuoi deserti rifuggir suol,
Sei re del giorno, re della notte
Struggi la tenebra, consumi il Sol.

Quanto sta fermo, quanto si muove
Tutto è di Vàruna. Se oltra le sfere
Celesti avanzi, non trovi dove
Sfuggir dell' Àsura sommo al potere:
Potenze avverse, celesti e inferne,
Quando in riposo, quando in tenzon,
Vinte e vittrici con vece eterne,
Giuoco del grande Vàruna son!

—

II.

Ma ove il suo regno più a noi confina,
E il carro aurato Sùrja conduce,
Il dolce Mitra la sua divina
A noi disvela candida luce;
Dell' invisibile Nume tremendo
Amico, è agli uomini guida fedel,
Del Rita i chiusi misteri aprendo,
Mostra alla terra benigno il ciel.

O dolce Mitra, o tu che al monte
Celeste poggi, sede del Rita,
Tu a noi deriva da quella fonte,
Re grazïoso, l' onda di vita;
Mitra, tu all' opra concordi e uniti
Là i Numi, gli uomini tieni quaggiù;
Vàruna è il grande figlio di Aditi,
Il buono, o Mitra, per noi se' tu!

E gli altri Adìtja, che, non veduti,
L' arcano stendono temuto impero,
Osservatori, vigili e muti
Di ogni nostr' atto, detto e pensiero,
Siccome fonte limpida, puri,
Sempre vicini, benchè lontan,
Del giusto vindici pronti e securi,
Insiem con Vàruna, Mitra e Ariamàn,

Contro gli assalti pronta difesa
Ci dieno, avviso contro i perigli,
Sopra noi veglino, qual, l' ala tesa,
L' aquila veglia sui propri figli;
Han sui vaganti morbi balía,
Di qua li tolgono, li spandon là
Gli Adìtja, oh! facciano che a noi non sia
In mezzo all' opera tronca l' età!

Di tue vittorie, tace il gran suono
Indra, ove Vàruna sublime regge;
Le aspre battaglie di Vritra sono
Fisse nell' alta sua antica legge.
Di Te più giusto, provvido e forte,
Indra, per gli uomini Nume non vi è,
Pur v' ha chi osserva, libra la sorte
Delle tue pugne, maggior di Te.

Tu sei la forza, Quei la possanza,
Tu pugni, Quegli ti appresta l' armi.
Per Te il guerriero valor si avanza,
Per Lui la magica virtù dei carmi;
Tu il mondo accresci colla vittoria,
Ei colla legge saldo il mantien,
Da Te il giocondo stato e la gloria,
La vita e l' essere da Lui ci vien!

E Agnì, il caduto germe celeste,
Nelle silvestri vene raccolto,
Come la sacra forma riveste,
Qual figlio a Vàruna dirizza il volto:
Ricorda quando nel fondo cieco
Scoprillo Vàruna, dov' Ei fuggì,
E insiem coi Numi placati seco
Tornò alla nova luce del dì.

Ma esso di Vàruna fu il maggior vanto,
L' aureo fiammante destrier che ha l' ali;
Quei ch' Egli, al fonte del Rita santo,
Suscitò a gloria degli immortali:
Desta, nascendo, plausi e clamori,
D' ogni dovizia carco, il destrier;
Sorge dall' onda, d' un balzo è fuori,
Nè fren, nè redini lo puon tener!

Suore e a Lui spose le belle Ondine
Fan pel nembifero cielo passaggio,
E son protette le pellegrine
Dal Dio del fulmine, nel lor vïaggio.
Liete all' eterno cenno ossequenti,
Discese all' imo terrestre pian,
Converse in fonti, fiumi e torrenti
Per prati e campi scorrendo van.

Ma là tra l' acque più chiare e monde
Del mar, che vasto da lui si noma,
Un gran tesoro Vàruna asconde:
È il biondo, etereo licor del Soma.
Ed Ei con vigile custodia avara
Quello conserva succo vital,
Onde gli umani coi Numi a gara
La piena anelano vita immortal.

Chè laggiù dove, svampati i lampi
Di Sùrja, splende luce più mite,
Gli ameni spaziano placidi campi,
Dove rivivono le spente vite;
Là dove Jama, primo dei morti,
Veglia dell' Ombre giudice e re,
I Padri, a vita nova risorti,
Raccoglie Vàruna d' intorno a sè!

—

III.

Al sommo Aditja regnante oh! come
Troverà il varco la nostra prece?
A che invocato giovar può il nome
Di Lui che in volto mirar non lece?
Siccome foglie pendule al ramo,
Siccome schiavi d' innanzi al Sir,
D' innanzi al grande Vàruna stiamo,
Vuoti di senno, scemi di ardir.

Non siam sicuri pur d' un sol passo,
Poichè i suoi fidi messi e custodi,
Con lacci in mezzo, nell' alto, in basso
Tesi, ci avvinghiano con mille nodi.
Dagli altri Numi vario si chiede
Di belli e lauti doni favor,
Da Lui sol chiedesi grazia e mercede
Contro il destino flagellator.

No, non ti vale forza od ingegno,
Perchè il malanno lungi discacci,
Se già non plachi prima lo sdegno
Di Quei che intorno ti avvolge i lacci.
Quella miseria che sì ci prostra
D' onde ci venne? Come? Perchè?
Certa deve essere la colpa nostra,
Se irato Ei tale pena ci diè!

Nè sol l' ambascia degli atti felli,
Onde rei siamo, ne tiene oppressi,
Ma pur la pena portiam di quelli
Che fur dagli altri per noi commessi.
Oh! la sottile malia funesta,
Come nel nostro sangue influì,
In seno ai nostri nemici infesta
Noi tragittarla possiam così!

Qual ci colpisce nemico, a un tratto,
Che dall' agguato ci è sopraggiunto,
Così ci coglie sopra il misfatto,
E ci punisce Vàruna, a un punto.
Oh! come offendere s' ha per costume
Le sante leggi? Oh! chi lo sa!
Pur gli Dei fallano, qualvolta il lume
Di Mitra ad essi scorta non fa.

O perchè, a farti di noi trastullo,
Vàruna, i tristi Geni bugiardi
Ci mandi attorno, o Tu cui nullo
Fallace adombra velo gli sguardi?
Inciampi e cada, preso agli inganni
Onde l' avvolgi, l' ingannator,
Ma a quei che attrito piange i suoi danni
Monda la vista rendi, o Signor!

E giorno e notte, così mi han detto:
Solo il Possente fia che ti sleghi,
Cui Sunassèpa, nei lacci stretto
Dal fero padre, sì volse i preghi:
« Qui al palo avvinto, devoto a morte
Me salvi Vàruna; ch' ei solo il può! »
E al figlio Ei sciolse l' empie ritorte
Che il padre vittima gli consacrò!

Quale al cospetto del suo signore
Si appressa il servo sommesso e chino,
Anch' io a placarlo, pien di terrore,
All' imperante Dio m' avvicino;
Ai buoni e semplici schiara la mente
Vàruna, e all' ardue prove sovvien,
E ai saggi e accorti del cuore ardente
Spira l' affetto rivolto al ben.

Orsù, quai carmi, quali diremo
Scongiuri a sciogliere l' ira tenace,
Onde c'incalza quel Dio supremo,
Che del suo chiuso mister si piace?
Come gli armenti, per stranio lido,
Cercan le zolle da pascolar,
Come gli augelli cercano il nido,
Lui vanno i nostri preghi a cercar:

« Facendo quello che gli altri fanno,
Ignari al tutto de' voler tuoi,
Troviamo insieme la colpa e il danno,
Abbi, deh! Vàruna, pietà di noi;
Nei più scabrosi sentier ne caccia
La turbinante fervida età,
Va l' uno errore dell' altro in traccia,
Abbi, deh! Vàruna, di noi pietà!

Non fu volere di farti offesa,
Ma illusïone, furore, ebbrezza;
Dei padri il fallo sopra noi pesa,
Cede agli inganni l' anima avvezza.
E sia pur colpa! Tu la perdona,
Sia di parola, d' opra o pensier.
Deh! noi sì miseri non abbandona
Al furïoso cieco poter. »

Sì a me dal fiero travaglio vinto
Dissero : È teco Vàruna irato —
Oh ! Ch' io pur sappia, da te convinto,
Qual fu il mio errore, quale il peccato !
Ma rivederti con volto amico,
Ah ! sommo Vàruna, non spero io più !
E pur rimembromi d' un tempo antico
Quell' amicizia che tra noi fu.

Quando me teco su lieve barca
Nel mare azzurro sentii rapito,
Lene ondulando, dove si varca
Ai liti ignoti dell' infinito ;
E là in quell' ore trasecolate,
Che ancor rammento, nè so ridir,
Tu a me parlando, poeta e vate
Mi consacravi per l' avvenir.

O degli Adìtja supremo, in quale
Forma ti mostri, cruccioso o pio,
In te si fissa l' occhio mortale,
Che fra gl' Iddii cerca il suo Dio ;
L' umile prece che a te sospira
Tu ce la susciti, Vàruna, in cor,
O tu che ai falli sì presta hai l' ira,
La pietà mostra pronta ai dolor !

—

NOTE DELLE STROFE

Strofa 1. Si confrontino i seguenti passi: « Sian date laudi a Varuna, il grande » (VIII, 42, 1) — « Il saggio imperante che avanza in grandezza quanto esiste » (11, 28, 1) — « Varuna ha aperto i suoi sentieri al Sole. Come un corriere sospinge i suoi cavalli, così Egli ne gira le notti e i giorni (VII. 87, 1) — « Varuna ha dischiuso l'ampio cammino al Sole » (I. 24, 8) — Come il vittimario stende la pelle, così Varuna ha distesa la terra per tappeto al Sole » (V. 85, 1).

Strofa 2. « Anche questo è un gran miracolo del Dio sapientissimo, che tutte le rapide fiumane non mai riempiono coi loro flutti quel solo mare » (V. 85, 6). S' intende l' Oceano celeste nel cui mezzo V. dimora — « Stanno Varuna e Mitra in un altissimo palagio di mille colonne » (11.45, 10.) — « Sfavillante d' oro » — « S' immerge là nell' oceano il Dio, come Dyaus (il Cielo luminoso), come una limpida goccia, il possente alato » (V. 87, 6).

Strofa 3. Sono le strofe 7, 8 9 dell' Inno I. 25, che nella traduzione pressochè letterale del Grassmann così suonano: « Er der den Pfad der Vögel kennt — die durch die weiten Lüfte ziehn — Und auf dem Meer die Schiffe kennt — Er der die Bahn des Windes kennt, — der Ordnungschirmer der die zwölf — an Kinder reichen Monde kennt » — « Gli esploratori di Varuna, in ogni parte appostati, osservano i due mondi » (VII. 87, 3) — « Mai non dormono » — « Le sue spie spiano dal cielo in tutti i lati del mondo, con mille occhi. » (Atharvaveda IV. 16, 4) — I mille occhi o i mille spioni sono evidentemente le stelle: La notte nell'Inno X. 127 è detta « la Dea dai mille occhi ».

Strofa 4. I Genì delle stelle innumerevoli, staccati dal loro fondo, diventano i messi, o gli angeli di Varuna, che di giorno si aggirano per questo mondo, invisibili. « Dove altri creda di muovere furtivo il Dio onniveggente lo sorprende (Atharvaveda

IV. 16, 1) — « Dove due stanno parlando e si credono soli sta Varuna come terzo » (ivi, 1) — « I battiti delle palpebre sono da lui contati » (ivi, 5).

Strofa 5. Negli Inni dedicati ad Indra e Varuna (IV, 41. VI, 68. VII, 82-85) è rappresentato il carattere diverso dell' uno e dell' altro Dio: il primo prevalente colla continua lotta sostenuta contro i Geni tenebrosi e malefici, il secondo imperante pacificamente, colla sua scienza arcana e magica — Varuna è chiamato a volta a volta: Signor della Legge, Autocrate, Mago, Signor della pace (VII, 82. 4).

Strofa 6. « Il santo re Varuna là nello spazio sconfinato sostiene il tronco del grande albero, di cui la radice è in alto e i rami scendono in basso, sino a noi » (I, 24, 7). Questo grand' albero, che ai terrestri appare rovesciato, è figura mitica del concetto cosmogonico che derivava il succo vitale (il Soma celeste) da una sorgente o radice collocata negli spazi siderei. Il mito dell' albero celeste, produttore del succo vitale (Soma, Haoma, Ambrosia) si trova ampiamente illustrato da Ad. Kuhn nella sua opera « Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks (pag. 124 e seg.), dove però tra le diverse testimonianze vediche ha dimenticato questa dell' albero di Varuna — « Le lucenti orse che lassù si mostrano di notte, dove sen vanno esse di giorno? » (I, 24, 10) — *Riksha* significa *orsa* (ἄρκτος), e *Riksha* (plur.) sono chiamate le stelle dell'Orsa ed anche le stelle in generale.

Strofa 7. In questa strofa è riportato l' intiero passo V, 85, 2. Vi è divario tra gl' interpreti, quanto al primo verso: *vaneshu vy antarikshám tatana* « in silvis aer distendit »; « Er dehnte aus in Wäldern kühle Lüfte » (Grassmann); « Die Lüfte hat mit Wolken er durchwoben » (Geldner) — Ma l'*antariksham* (« che sta frammezzo, cioè l' aria ») indica una unità, spaziale e non può significare le *aure* e per di più *fresche* (aggettivo suggestionato dalle *selve*); e d' altra parte sembra anche tirato a forza dalle selve e soverchiamente determinato il significato metaforico di nuvole, e arbitrariamente sostituito il caso strumentale al locativo — Poichè *vana* ha il significato generale di luogo occupato e confuso per gli oggetti che lo ingombrano, può benissimo nel plurale accennare agli spazi, in certo qual modo simili a selve, in cui si distendono le nuvole. — « Ins Ross den Muth gelegt, die Milch in Kühe, — Verstand ins Herz, in Wasserflüthen Feuer — « Die Sonn'am Himmel, auf den Fels den Soma » (Geldner). È chiaro che il poeta fa notare come un miracolo di Varuna tale e tal altro fenomeno, che ha del singolare e del misterioso; e di tal genere è pure l' aria che riempie lo spazio mediano.

Strofa 8. « Il vento, che è il tuo spirito, freme in mezzo all'aria » (VII, 87, 2) — « Sein Odem ist der Wind die Luft durchrauschend — Wie durch ein Ried das wilde Thier sich Bahn bricht » (Geldner).

Strofa 9. Assai di frequente il poeta invocatore di Varuna esprime il suo dubbio sulla possibilità di far pervenire le sue voci al Dio inaccessibile. « Potrò io mai parlare confidenzialmente con Lui? Come potrò io accostarmi a Varuna ? » (VII, 86, 7) — L' *inviolabile* (Aghnyā) è la Vacca mitica, cioè la Madre Natura. Commenta qui il Geldner (Siebenzig Lieder des Rigveda pag. 9). « Aghniyā die Kuh bezeichnend könnte nach der ursprünglichen Bedeutung des Wortes die Unzerstörbare, d. h. die ewige Naturkraft, das Grundwesen der Welt bedeuten. Die mystischen Worte sprechen demnach von der Mannigfaltigkeit der Natur ». *Mille* per un numero indeterminato — *Nomi,* cioè, forme.

Strofa 10. Epiteti solenni di Varuna sono *Dhritavrata* « dal fermo proposito », *Satyadharman* , « dai saldi statuti », *Ritanī* « duce del *Rita* ossia della suprema legge cosmica » — « Figlio di Aditi » (Aditya) è chiamato più volte Varuna. Nell'Inno 28 del secondo Mandala (versi 1, 4) vi figura come l'Āditya per eccellenza. Aditi è qui la personificazione divina della natura increata. « Di padre eterno coeterna figlia ». Sebbene la deificazione della madre Natura sia sorta come designa zione collettiva od astratta della *infinità,* riconosciuta in singoli Dei (Aditi « infinito », usato come aggettivo maschile), essa in più luoghi del Rigveda è nominata ed invocata nel suo vero senso panteistico, come in questo passo « Aditi è il Cielo, A. è l' Aere, A. è la madre, il padre ed il figlio ; tutti gli Dei sono A., tutti i mondi; A. è ciò che è nato, è ciò che nascerà » (I, 89, 10) — Ma la natura, cioè la materia cosmica, passiva, generatrice, doveva pur contenere in sè il principio attivo, generante — Questo fu uno degli Āditya, detto Daksha (« il destro, l'abile, l' intelligente, δεξιός »). Di qui la formola cosmogonica tradotta in linguaggio mitico « Daksha è nato da Aditi e Aditi da Daksha, da Aditi quindi le schiere degli Dei ecc. » (X, 72, 4, 5) — Nel linguaggio metafisico, invece di Daksha, si nomina Purusha (lo Spirito, il Maschio) e invece di Aditi Prakriti (la Natura) — Aditi è altrove chiamata sorella di Varuna (VIII, 90, 15).

Strofa 11. Il numero degli Āditya non è ben determinato nel Rigveda, sebbene a sette si accenni in alcuni luoghi, ed espressamente nell' Inno 114 del nono Mandala (v. 3), dove si fanno loro corrispondere rispettivamente sette regioni, sette soli ecc. Il numero sette risulta dalla duplicazione delle terne cosmiche, dei tre

cieli e delle tre terre, aggiuntovi il termine mediano che le congiunge (il mondo di Varuna), come risulta dal passo vedico (VII, 87, 5) in questo luogo riportato — Sui corrispondenti sette Amesha Spenta (il Dio supremo unito ai suoi sei Arcangeli) dello Zendavesta, si vegga la trattazione magistrale di Darmesteter, nel suo libro « Ormazd et Ahriman » pag. 79-84.

Strofa 12. Varuna come Dio del cielo soprasolare e notturno si trova posto in un cotal rapporto di ambigua neutralità con Vritra, il Demone copritore, che nei suoi regni va a nascondersi talvolta colla sua preda, ed a rifarsi di forze. Perciò è detto che « Varuna conosce le forme nascoste delle vacche » (VIII, 41, 5) — Fa a questo proposito la seguente osservazione del Bergaigne: « La racine *vri* (Varuna) a donné aussi le nom du dèmon par excellence, de Vritra, qui a enveloppé les eaux, (*apo vavrivansam*) de tel sort que Vritra pourrait passer pour une forme de Varuna, devenue démoniaque dans la conception dualiste, comme Varuna pour une forme de Vritra, élevé à la dignité divine dans la conception unitaire » (Religion védique, III, pag. 115) — I vari passi in cui Varuna è assomigliato a Vritra sono pure dal Bergaigne indicati a pag. 128-129, 147-149.

Strofa 13. Fatta sulle due ultime strofe dell' Inno dell'Atharvaveda sopra citato. La formola « Signor di ciò che si muove e ciò che sta » *g'agatus sthitasya c'a*, s' incontra *passim* negli Inni dedicati alle Divinità supreme — Ecco la traduzione del Geldner: « Und schlich'ich weiter, als die Himmel reichen — Nicht käm'ich los von Varuna dem König — Was zwischen Erde und Himmel liegt, was jenseit — Das alles mustert Varuna der König — Er hält das All wie Spieler ihre Würfel » — Il traduttore aggiunge: Vgl. die hoch poetische Ausführung Psalm 139, 7-12.

Strofe 14 e 15. Nell' unico Inno a Mitra (III, 59), il carattere di questo Dio solare, propriamente il sole mattutino, già delineato nel periodo indoiranico, è messo in rilievo coi seguenti qualificativi: « Dio conversevole ed amico, caro, carissimo, che unisce e muove concordi all' opera gli uomini, che sostiene gli Dei, il diletto agli Dei ed agli uomini ». Nel Rigveda Mitra non è molto ben distinto da Varuna, a cui per lo più viene accoppiato e assimilato, ma nell' Atharvaveda la distinzione e contrapposizione delle due Divinità è manifesta, dicendosi, tra l'altro, che « Mitra interviene sul mattino a scoprire quello che Varuna ha coperto la sera ». La maggior distinzione delle due Divinità ebbe luogo nell' ultimo periodo vedico, in cui a Mitra viene assegnato, per propria giurisdizione, il giorno e questo mondo solare, ed a Varuna la notte e il mondo celeste. Nel Mitra

del Rigveda possiam dire si trovasse figurato il cielo diurno, in quanto si presentava come un' appartenenza del cielo notturno o supremo. In tal modo era messo in vista il lato benigno e adorabile del carattere complessivo di Varuna, che riunisce in sè come i due poli della somma divinità unitaria nel duale Mitra-Varuna. Mitra è bello (*darçatas*) e insieme grazioso (*suçevas*) ed il suo aiuto è il più largo che sia possibile (*suprathastamas*). Tale dualità, implicante una subordinazione, si riscontra pure nella relazione più stretta tra Ahura-Mazda e Mithra, accennata in alcuni luoghi dello Zendavesta, secondo che c' informa particolarmente il Darmesteter (Ormazd et Ahriman Chap. VIII).

Strofe 16 e 17. « Gli Āditya sostengono tutto quanto è mobile o stabile; essi sono i celesti guardiani e i supremi rettori dell' universo » (VII, 66, 1 — VII, 51, 2 e *passim*) — « Essi coi molti occhi osservano il diritto e il torto; e, stando lontani, sono sempre vicini » (VII, 47, 11) — « Operano misteriosamente, senza lasciarsi scorgere » — « Lucidi e chiari come acqua di fonte, vanno esenti da ogni taccia ed inganno » (II, 27, 2) — « Come vindici di ogni ingiustizia crebbero nella dimora del Rita » (VII, 60, 5) — « Voi, o Āditya, apprestateci i vostri rimedi, stendete su noi la vostra protezione, come uccelli l' ala » (VIII, 47, 2, 3) — « O Āditya, ci sia prolungata la vita, non sia l' artefice tolto alla sua opera prima del tempo » (II, 29, 2, 6). Negli Āditya, come ben si vede, abbiamo la rappresentazione collettiva degli attributi morali e soprannaturali, che si trovano individuati nella persona di Varuna. Al pari di lui, essi si distinguono tra gli altri Dei pel mistero in cui si avvolgono e il terrore che ispirano (I, 105, 16 — VII, 60, 10).

Strofe 18 e 19. In parecchi luoghi del Rigveda si accenna al carattere diverso, anzi opposto, d' Indra e di Varuna, benchè rimanga incerto quale di essi sia superiore, indicandosi appena in modo suggestivo la prevalenza ora del primo sul secondo, ora del secondo sul primo. Oltre il brano importante dell' Inno IV, 42 riportato nella dissertazione, altri luoghi da citarsi a questo proposito sono i seguenti: « Lodinsi cogli Inni Varuna ed Indra che si compiacciono dei canti. L' uno, forte e coraggioso, colpisce Vritra col telo fulmineo, l' altro ci soccorre da buon consigliero nelle adunanze » (VI, 68, 2, 3) — « L' uno è re indipendente (*Svarūg'*), l' altro è re universale (*Samrūg'*) » (VII, 82, 2) — « Indra cede a Varuna il governo stabile e pacifico dei beni, l' altro lottando e acquistando, in compagnia dei Maruti, si fa temere » (ivi 5) — « L' uno nelle battaglie rovescia gli ostacoli, i propugnacoli di Vritra (*Vritrūni*), l' altro a perpetuità custodisce le leggi » (VII, 83, 8) — « Varuna tenga da noi lontana la sua ira, Indra ci allarghi lo spazio alla conquista » (VII,

84, 2). Ecco due religioni, due culti, due sistemi morali di fronte l' uno all' altro. Ma la questione del primato tra il Dio Eroe ed il Dio Imperatore, in un modo o. in un altro, si deve pur alfine decidere!

Strofa 20. È qui riassunto l' Inno a dialogo X, 51, rappresentante Varuna che scopre Agni nel profondo nascondiglio oceanico, dove si è rifuggito, e lo riconduce in questo mondo ad adempiere l' ufficio di primo ministro del sacrificio e mediatore tra gli uomini e gli Dei. In taluni Inni Agni è invocato come l' intercessore più efficace presso Varuna, detto suo amico, congiunto, anzi fratello (IV, 1, 3, 4) e presso gli altri Āditya (I, 128, 7—IV, 3, 5—VIII, 19, 4). Espressamente qualificato come figlio di Varuna lo troviamo nel *Çatapatha Brāmana.* Ma questa figura mitica già s' intravvede là dove (V, 3, 9, 10) si accenna al gran cielo come al padre di Agni, dopochè questi poco innanzi fu paragonato a Varuna ed a Mitra. E già si è visto come Agni da Varuna stesso sia stato collocato in mezzo alle Acque celesti. Del resto l' immagine di Agni che, suscitato fuor dall' *Arani* sull' ara sacrificale, anela a ritornare alla sua suprema natia dimora è frequente negli Inni.

Strofa 21. Si allude al cavallo *Dadhikra* (spandente latte o rugiada) creato da Varuna, o da Varuna e Mitra (IV, Inni 38, 39, 40), in cui è raffigurato il Sole mattinale, sorgente con festa di trionfo dal mare aereo. Un altro cavallo detto *Saranyú* (veloce) è segnalato in un Inno (X, 61) come creatura di Varuna. E altri parecchi sono i luoghi accennanti al Sole cavallo creato dal sommo Āditya. Codesto mito del cavallo celeste, aligero, carico di ogni dovizia, creato dal Dio Cielo, si vede riflesso nel famoso mito ellenico del cavallo che Posidone (Ποσειδῶν ἱππεύς), il Dio del mare, fa uscire o dal mare stesso, o dalle viscere della terra, percossa col tridente.

Strofa 22. « L' Āditya ordinatore le slanciò; ed esse le Acque seguono il loro cammino, secondo la Legge (o il *Rita*) di Varuna; non si stancano, nè si rilassano mai; come uccelli frettolosi volano nel loro girevole viaggio » (II, 28, 4). Le Acque (*Āpas*) deificate sono « le sette sorelle, in compagnia delle quali Varuna abita alla sorgente dei fiumi (VIII, 41, 2), altrove chiamate donzelle o ninfe, e nel Taittirìya Samhita, o Yag'urveda nero (V, 5, 4, 1), qualificate veramente come « spose di Varuna ». Il quale, insomma, è *Apām Adhipatis*, sommo signore delle Acque, che figurano anche come vacche nutrici (I, 151, 5). Ben vide Adalberto Kuhn (Die Herabkunft des Feuers ecc.) un riflesso di queste Acque divine in quelle ninfe Melie o Meliadi, nate dal sangue di Urano, o riguardate come figlie dell' Oceano e date

a Giove come balie. Va inteso che le *Āpas* celesti si trovano originariamente in quel mondo di molto sovrastante alla nostra atmosfera, nella quale alcun tratto si arrestano, rinchiuse nelle nuvole. « Le Acque scendono giù dal mare aereo senza fermarsi, quelle a cui Indra col fulmine apre il cammino. Tra esse passeggia il re Varuna con Soma (VII, 49, 4) — Della fioritura dei prati e dei pascoli sono debitori i devoti a Varuna ed agli Āditya » (II, 27, 13), salvo, s' intende, gli obblighi speciali che debbono pur avere ad Indra, per aver esso alle Acque aperto il cammino, pugnando contro i Demoni ostruttori.

Strofa 23. Soma, l' umore vivificante, la bevanda, onde gli Dei attingono e gli uomini anelano attingere la vita immortale, è raffigurato come l' embrione o l' essenza delle Acque celesti (IX, 97, 41), « il seme o germe alato, vivido, lucente » (IX, 42, 1) formatosi dentro il flutto latteo di quelle; il quale, prima d' incorporarsi dentro la pianta di tal nome, dovette attraversare gli spazi aerei, discendendo dalla sua stanza suprema (IX, 48, 1), in assai diversi modi, i quali sono figurati nei miti che lo riguardano. È importante la distinzione tra il Soma celeste (l' *amritam*, ἀμβροσία) e il Soma terrestre, da quello derivato, e spremuto dalla pianta omonima (detta anche *andhas*, ἄνθος), il cui colore giallo e rosseggiante (*hari*, *aruna*) ricordava la sua origine eterea. Il Soma celeste è, non di rado, identificato con Varuna, come un Āditya sopreminente, e molti attributi di Varuna e Mitra sono in lui trasferiti (se ne possono vedere i riscontri nelle note 303 e 304 del libro « Der Rigveda » di Kaegi. Si dice ad es. di Soma: « Gli ordini di Varuna sono tuoi ordini; alta e profonda è la tua dimora, tu splendi come il caro Mitra e sei adorabile come Aryaman » (I, 91, 3). Nel Soma celeste identificato con Varuna, e nel Varuna identificato col Soma celeste (VII, 87, 6 — VIII, 41, 8 — IX, 95, 4 — Bergaigne, Religion Védique, I, pag. 131) si può vedere come una manifestazione sensibile dell'Asura sovrano nel succo vegetale, analoga alla transustanziazione di Ahuramazda nello Haoma, il quale è nello stesso tempo Genio divino e liquore sacrificale, con cui gli uomini comunicano colla Divinità suprema.

Strofa 24. Al concetto mitico di Varuna, possessore del Soma, si connette la credenza nell' immortalità dell' anima individuale, la quale credenza se n' andò poi affievolita e spenta nella dottrina panteistica dell' eternità dell' Anima universale. Varuna infatti aveva là collocato, in una zona degli spazi suprasolari, Yama, figlio di Vivasvat (il Sole cadente), « il primo uomo mortale » che vi trasse in seguito i suoi discendenti, i beati *Pitâras* (i Padri), ossia i Mani, sui quali ha regno. Un Inno di Varuna (I, 24, 1) comincia: « Chi ci porterà nel seno di Aditi (nel mondo

di Varuna), dove possiamo rivedere padre e madre?» — Nell' Inno funebre (X, 14, 7) si accomiata il defunto «al cammino già percorso dai Padri, verso là dove Varuna e Yama siedono a giocondo banchetto» — e altrove (X, 135, 1) si nomina il bell' albero frondoso, sotto il quale Yama, bevendo il Soma, fa liete accoglienze ai Padri ivi raccolti. Il Soma, sotto la specie del liquore e della pianta terrestre in cui si annida, involge la presenza del Genio supremo, che è lo spirito, il fluido o principio vitale divinizzato. «Portami, o Soma, nel luogo dove è re il figlio di Vivasvat, dove è luce inestinguibile, dove perpetuamente scaturisce la fonte delle Acque, lassù nella terza e più alta plaga del cielo (stanza di Varuna); ivi rendimi immortale» (IX, 113, 7, 8).

Strofa 25. «Posso io parlare confidenzialmente con lui? Come posso io accostarmi a Varuna? Potrà egli accogliere, senza sdegnarsi, la mia voce? Quando mai potrò io riconfortato vedere un segno della sua grazia?» (VIII, 86, 2).

Strofa 26, 27. Frequentissima la menzione di questi lacci, immagine delle tenebre che fermano e intralciano il moto e le opere dei viventi, trasferita dipoi a simbolo dei legami fatali della colpa. «Sciogli da me la colpa come un laccio» (II, 28, 5 - VII, 88, 7) — «Sciogli, o Varuna, i lacci che ne stringono, quelli di sotto, quelli di mezzo e quelli di sopra» (I, 25, 5 - I, 25, 21) — E sono pure dal devoto invocati Agni, Soma ed altre divinità, perche gli ottengano da Varuna lo scioglimento dei lacci (VI, 74, 4 - X,12, 8).

Strofa 28. «Perdona le colpe che abbiamo commesse, coscienti od incoscienti» (V, 15, 8) «Non farmi scontare, o V., le colpe degli altri» (VI, 51, 7 - VII, 52, 2 - II, 28, 9) «Se abbiamo fatto altrui inganno, come falsi giuocatori, se abbiamo mancato, scienti od inscienti, sciogli tu o V. quello che ci tiene legati» (V, 82, 8).

Strofa 29. «In che il re Varuna ci ha trovati colpevoli? Che cosa abbiamo noi fatto contro i suoi ordini — Ditecelo. Mitra può indurre in errore anche gli Dei! Egli Varuna, il possente e gagliardo, ci viene addosso all' improvviso, come chi agguata alla strada» (X, 12, 2).

Strofa 30. Questi Spiriti malefici sono i *Druh* (nello Zendavesta *Drug'*), Demoni vaganti o Folletti, maschi e femmine, esecutori delle vendette e punizioni di Varuna e degli Aditja. «I vostri Spiriti, o Mitra e Varuna, che non hanno forma visibile, perseguono gli umani misfatti» (VII, 61, 5) — «Non ingannevole», *adabdhas*,

va tra gli epiteti solenni che sono dati *passim* a Varuna e agli altri Āditja, i quali sono naturalmente odiatori di chi loro vuol fare inganno. « Stermina, o Varuna gli uomini ingannatori, ma salva i buoni e sinceri » (Atharvaveda, IV, 16, 9).

Strofa 31. A questo Çunassepa, eroe mitico e figura del Sole liberato, accenna l'Inno I, 24, di cui si dànno qui tradotte le strofe 12 e 13 — La leggenda di Ç. è svolta assai drammaticamente nell'Aitareya Brāhmana (IV, 13, 18). Çunassepa dal suo padre Agigarta, che si trova ridotto all'estrema miseria, è venduto, vittima volontaria, al re Harisc'andra, perchè lo sacrifichi a Varuna, invece del proprio figlio, del quale esso aveva fatto voto al Dio, per guarire da una malattia mortale — Già legato al palo del sacrificio con tre funi (sotto, in mezzo, e sopra) dopo aver invocato l'Aurora, gli Asvini e supplicato a Varuna è da questi miracolosamente slacciato e liberato.

Strofa 32. È la traduzione della strofa 3 dell'Inno 7 del III Mandala, che dal Grassmann è tradotta nel modo seguente « Dem Knechte gleich will ich dem Gnädigen dienen — Von Schuld befreit, dem eifervollen Gotte; — Die Thoren die ihm treu hat er belehret — Den Klugen führt der Weisere zum Heile » — Come servo io voglio servire a te, padrone severo » (VII, 86,32).

Il potere occulto di Varuna, Dio misterioso, è designato col nome di *Māyā* « Magia, fascino, incanto », ed esso è perciò anche chiamato *Māyin* « Mago » — « Colla Māyā Varuna, là nel vuoto misura la terra, usando il Sole come regolo » (V, 85, 5) — « Varuna e Mitra, colla magia, fanno sorgere l'Aurora e piovere il Cielo » (III, 64, 7 - V, 63, 4).

Strofa 33. Varuna, Dio irascibile. « O V. possiam noi placare l'ira tua colle offerte, colle preghiere e colle libazioni » (II, 24, 12). Per effetto di questa ira divina il devoto ci appare sovente terrorizzato. Nel solo Inno II, 28, troviamo queste espressioni: « O V. sii buono, non punirci, allontana da noi lo strale spaventoso; non rompere il filo della mia trama; toglimi di dosso il malanno, come si toglie alla vacca il capestro; guardami dal ladro, dal lupo, da chi m'incute paura pure nel sonno! » — « I miei voti volano verso Te come uccelli verso il loro nido » (I, 15, 4) — « A Lui, che vede da lungi, vanno desiose le mie preghiere, come le vacche ai pascoli » (I, 25, 16).

Strofa 34. Varuna, Dio placabile. « Oh fossimo noi innocenti agli occhi di Varuna, il quale ha pure pietà pel peccatore! » (VII, 87, 7) — « Imploro la pietà

41

di Varuna, del Dio, a cui volentieri si rende onore. » (II, 28, 1) — « Se all'umana usanza, o V., abbiamo offeso il Cielo, e per ignoranza violate le tue leggi, non affliggerci, per causa del nostro trascorso. » (VII, 89, 5).

Strofa 35. Perdonaci le colpe dei nostri padri, e il misfatto delle nostre mani » (VII, 86, 5) — « Non è stata nostra volontà, ma illusione, ebbrietà, ira, giuoco, spensieratezza; il maggiore reca offesa al minore (coll'esempio? colla prepotenza?): anche il sonno è suggeritore di azioni ingiuste. » (VII, 86, 6).

Strofa 36, 37. Sono qui traslatate le strofe 3 e 4 dell'Inno di Vasishta (VII, 88), dove il poeta narra una sua visione, in cui gli parve di trovarsi in una navicella faccia a faccia con Varuna, dondolando nel gran mare celeste, e di essere stato da lui consacrato Rishi, cioè, poeta divinamente ispirato e vate, in perpetuo; e volge infine al Dio questa apostrofe « Or dove è andata quell'amicizia che si affettuosamente ci scambiavamo, o Varuna; quando entrai là nella tua vasta dimora, nella tua casa dalle cento porte — Se il tuo caro confidente di una volta ha errato, deh! non castigarlo a tenore della sua colpa; ma tu, secondo la tua sapienza, vigila a difesa del tuo cantore! »

Strofa 38. L'alternativa della collera e della misericordia è in tutto conforme al carattere del Dio onnipotente, la cui giustizia rimane un segreto impenetrabile. Ogni nostro male è effetto del suo furore, ogni bene della sua grazia. Cosi la pensava anche il biblico Salmista. Di qui il tono umile e supplichevole della preghiera che si accompagna alla contrizione del cuore ed alla consapevolezza della propria assoluta miseria ed impotenza. Perciò nel bell'Inno I, 105 intitolato « a tutti gli Dei » col ritornello « Terra e Cielo siate testimoni alle mie parole », il poeta, dopo di aver mosse cotali questioni « O Dei, che dimorate nello spazio luminoso, che cosa per voi è il vero (il giusto), che cosa il falso (l'ingiusto)? Qual è per voi il sostegno del Rita (del Diritto); dove è l'occhio di Varuna? » (5, 6), rivolto il pensiero all'ordine infallibile dei fenomeni celesti, qual si vede nelle stelle dell'Orsa, nel corso delle Acque, esclama: « Varuna crea i pii pensieri; noi perciò invochiamo Lui trovator della via (della buona fortuna); Egli suscita nel cuore la preghiera » (15).

PARTE SECONDA

GLI ARAZZI ILLUSTRANTI LA BATTAGLIA DI PAVIA

Conservati nel Museo Nazionale di Napoli

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DA

MARIO MORELLI

Se il qualitativo di *magnifico* può convenientemente assegnarsi tanto ad un fatto d'armi, nel quale il coraggio, il valore, le virtù dei condottieri, vincitori e soccumbenti, si sieno affermati per guisa da poter avere pochi riscontri di simiglianza nella storia delle umane battaglie, quanto ad un'opera d'arte che abbia raggiunto gli estremi gradi della eccellenza e della perfezione, esso, parmi, non possa meglio e più legittimamente conferirsi se non alla battaglia di Pavia ed agli arazzi che ne illustrano la memoria.

Giornata memoranda quanto altra mai, quella di Pavia, nei fasti delle battaglie combattute sul suolo italiano; opera d'arte insigne, gli arazzi che la illustrano, lavorati con finezza non più raggiungibile oggi, in oro, seta e lana, dalle mani espertissime dei maggiori maestri di quell'arte squisita di tappezzeria, che in Fiandra raggiunse negli scorsi secoli i più luminosi splendori.

Or di questi superbi arazzi, sulla storia e sull'autore dei quali non sempre fu detto esattamente, intendo occuparmi.

∴

Essi sono conservati nel Museo Nazionale di Napoli, il quale, però, non ne ha ancora il diffinitivo possesso, imperocchè contro la disposizione contenuta nel testamento mistico di Don Alfonso d' Avalos, Principe di Pescara e Marchese del Vasto, del giorno 18 agosto 1862, e la quale diceva testualmente così: *lego al Museo Nazionale di Napoli i miei arazzi e quadri, da riporsi in una sala apposita, con la mia leggenda, e vieto di potersi portar via da Napoli sotto pena di decadenza dal legato* 1), insorsero, dopo la morte del munificente signore, taluni eredi, impugnando di nullo e di falso quel testamento.

Ma, procedendosi alla compilazione degli inventarî della eredità del Vasto, coloro che in quel tempo eran preposti alla direzione del nostro Museo Nazionale, con provvido consiglio, chiesero ed ottennero dal magistrato che gli oggetti costituenti il legato, cioè gli arazzi ed i quadri 2), venissero temporaneamente affidati in consegna giudiziaria al legatario, fino a quando una sentenza definitiva non avesse pronunziato in favore, ovvero in danno di coloro che avevano impugnato quel testamento; ed ora molti anni son trascorsi ed il giudi-

---

1) Da una copia del testamento di Don Alfonso d' Avalos conservata nell' Archivio del Museo Nazionale di Napoli.

2) Circa cinquecento, ma quasi tutti di assai poco valore.

zio non è per anco terminato, quantunque parecchi dei litiganti abbiano formalmente desistito dal contendere.

Si ha, però, fondata ragione per ritenere che quanto prima l'atteso giudicato diffinitivo varrà ad assicurare al nostro Museo il possesso assoluto di questi bellissimi arazzi, che potranno essere allora convenientemente esposti al pubblico, come un'altra nuova, bella e ricca collezione del nostro Museo, in apposite sale che si intitoleranno dal donatore.

∴

Ma in qual tempo e come pervennero essi alla famiglia del Vasto?

Si volle ritenere e si scrisse, senza l'appoggio di alcun documento e senza nemmeno il conforto di qualche dato di fatto sufficientemente accertato, che intendendo l'imperatore Carlo V testimoniare la sua ammirazione e la sua gratitudine a Ferdinando Francesco d'Avalos, Marchese di Pescara, per l'accorgimento ed il molto valore da lui addimostrati nella battaglia di Pavia, avesse fatto lavorare quegli arazzi da artefici fiamminghi, su disegni di rinomati pittori italiani, dei quali si indicarono perfino i nomi, e li avesse egli stesso donati al suo capitano vittorioso.

Ed il Chiarini, infatti, nelle note che fece al Celano 1), quando illustra il palazzo che avevano in Napoli i signori d'Avalos e quel che di importante in esso si conservava, copiando quasi testualmente

1) Carlo Celano: *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli.* Con note del Cav. G. B. Chiarini. Napoli, Vol. V, pag. 568.

qnanto aveva scritto prima di lui, intorno allo stesso palazzo, l'Abate Domenico Romanelli nella sua *Napoli Antica e Moderna* 1) e ripetuto il Catalano nei suoi *Palazzi di Napoli* 2), dice: « *la suppellettile è preziosa*, *nella quale* (sic) *possiamo ammirare come oggetto molto raro ed importante il nobile regalo fatto da Carlo V a Ferdinando Francesco d' Avalos, nel dargli un attestato della sua soddisfazione per aver combattuto egli valorosamente sotto Pavia nel 1525, e fatto prigioniero di guerra Francesco I, re di Francia. Consiste esso in sette superbi arazzi, nei quali fu ricamata con gran maestria tutta l'accennata battaglia con figure al naturale che sono altrettanti ritratti e con iscrizioni. L' imperatore vi chiamò i più celebri artisti di quel tempo, cioè Tiziano che disegnò le figure, il Tintoretto che diresse gli ornati e le donne fiamminghe che eseguirono il lavoro* » 3).

E più tardi, il Cav. Pietro Gentili, direttore della fabbrica degli arazzi in Vaticano, nel suo libro di dettagli storici su l' arte degli arazzi 4), dopo avere, come già il Romanelli, il Catalano, il Chiarini ed altri, erroneamente affermato che il Tiziano per ordine di Carlo V dipinse su sette cartoni i principali episodî della famosa battaglia di

---

1) Ab. Domenico Romanelli: *Napoli Antica e Moderna.* Parte terza. Napoli 1815, pag. 106, 107.

2) Luigi Catalano: *I Palazzi di Napoli.* Tipografia fu Migliaccio, Napoli 1845, pag. 45.

3) Devo parte di queste notizie all' illustre storico prof. Giuseppe de Blasiis.

4) Chev. Pierre Gentili, Tapissier Pontifical: *Sur l'Art des Tapis — Détails historiques.* Roma 1878, pag. 62 e 63.

Pavia, soggiunge che, riprodotti quei cartoni dagli artisti fiamminghi in altrettanti bellissimi arazzi in lana, seta ed oro, furono essi donati dal monarca di Spagna a Ferdinando Francesco d'Avalos, marchese di Pescara.

Con siffatta leggenda, messa innanzi forse la prima volta dal Romanelli, riportata dal Catalano e dal Chiarini, seguita dal Gentili ed accettata poi per verità storica da altri, venivasi ad affermare una serie di errori non sorretta da altro che dal volo fantastico del primo narratore — e cioè che l'Imperatore Carlo V medesimo li avesse donati a Ferdinando Francesco d'Avalos, marchese di Pescara, dopo averne egli stesso commessa la esecuzione ad artefici fiamminghi, che li riprodussero dai disegni del Tiziano.

∴

Or la impossibilità del dono fatto direttamente dallo Imperatore al marchese di Pescara Ferdinando Francesco d'Avalos appare manifesta sol che si tenga presente l'epoca della morte del detto Marchese, la quale avvenne sul finire del 1525, vale a dire meno di un anno dopo la battaglia di Pavia; mentre la esecuzione di quelli arazzi dovette indubitatamente richiedere agli artefici fiamminghi ben più di due o tre anni di lavoro.

Se a ciò avesse posto mente chi diffuse la prima fiaba, gli altri non la avrebbero seguita e molti errori sarebbero stati risparmiati. Ma vi ha di più per ritenere, come verrò or ora dimostrando, che il dono non fu fatto direttamente dal monarca di Spagna al suo

capitano, e che le belle tappezzerie non vennero eseguite per commissione del monarca stesso.

Narra, infatti, ALPHONSE WAUTERS, archivista della città di Bruxelles e membro dell'Accademia Reale del Belgio 1), scrittore che merita ogni fede e per la serietà dei suoi studî e per la speciale importante carica che occupa, che quando Carlo V nel 1531 ritornò a Bruxelles per riunirvi gli Stati Generali, questi colsero una tale occasione per fare al loro Sovrano un dono che fosse valso a ricordargli in maniera duratura uno dei più clamorosi trionfi riportati dal suo esercito. E fecero fabbricare e gli offrirono una tappezzeria rappresentante la battaglia di Pavia, fiduciosi che, trattandosi di un ricordo così strettamente personale, egli lo avesse serbato con amore, invece di disfarsene, come aveva pur fatto di altri doni a lui offerti. Ed un tal desiderio dovette venire in certa guisa appagato, perchè il Wauters stesso può attestare, con documenti inattaccabili, che le splendide tappezzerie ornarono per lungo tempo il palazzo imperiale di Bruxelles, ed anzi, a prova e riconferma di ciò, riporta questo interessante e specioso aneddoto.

Allorchè, nel 26 febbraio 1556, l'ammiraglio Coligny si recò nella città di Bruxelles per ratificare in nome del Re Enrico II la tregua di Vancelles, fu ricevuto in una grande sala del Palazzo imperiale, attigua alla cappella, e nella quale eran conservati appunto gli arazzi illustranti la battaglia di Pavia.

L'ambasciatore francese ed il suo seguito rimasero offesi per una

---

1) ALPHONSE WAUTERS: *Les tapisseries Bruxelloises.* Bruxelles, 1878, pag. 56.

così patente mancanza di tatto, ma pur seppero contenersi. Se non che Brusquet, il buffone del Re Enrico II, che trovavasi in loro compagnia, pensò di vendicarsi di tanta indelicatezza usata da chi li aveva ospitati, ponendo in ridicolo l'avarizia degli Spagnuoli e dei Tedeschi con un atto di liberalità francese, compiuto proprio nel palazzo del loro Sovrano.

In effetti il mattino seguente, essendo tutti riuniti nella Cappella del Palazzo imperiale, appena dopo la celebrazione della messa, mentre il re Filippo II, succeduto a Carlo V, si avanzò verso l'altare e giurò sul Vangelo di osservare la tregua, il buffone Brusquet, che aveva provveduto sè ed un suo valletto di vari sacchetti di scudi d'oro, coniati a Parigi, gridando ad altissima voce: *largesse! largesse!* seguìto dallo stesso valletto, traversò più volte la Cappella, gettando a piene mani le fiammanti monete per terra.

Gli astanti, che erano oltre duemila, credendo quella improvvisata un atto di liberalità del loro principe, si slanciarono con indescrivibile ardore a raccogliere l'oro. E la confusione provocata dall'avidità e dall'ingordigia del danaro fu tale e tanta che gli uomini rimasero pesti e le donne scarmigliate; ed il Re, a quella vista, non riuscì a trattenere, insieme alla Regina, le più sonore risa, fino a doversi sorreggere all'altare, per lo interno nervoso sussulto.

Soggiunge il Wauters, nell'opera citata, che la serie di tappezzerie alla quale si riannoda questo lepido avvenimento non esiste più nè a Bruxelles, nè a Madrid, nè a Vienna e non figura altresì in alcun pubblico inventario di queste città, ma che è forse possibile ritrovarla nei sette arazzi, lavorati in seta, lana ed oro, illustranti i prin-

cipali episodi della battaglia di Pavia, posseduti e conservati nel palazzo di D. Alfonso d'Avalos Principe di Pescara e Marchese del Vasto in Napoli.

Evidentemente il Wauters aveva appreso sólo allora, quando pubblicò il suo libro su le *Tapisseries Bruxelloises*, dall'opera del Gentili 1) la esistenza in Napoli presso i signori D'Avalos dei sette arazzi riferentisi alla battaglia di Pavia, ma ignorava che essi erano stati per disposizione testamentaria di Don Alfonso d'Avalos — fin dal 1862, epoca della morte di costui — dati in consegna al nostro Museo Nazionale, ad onta dei piati degli eredi, signori Colonna di Roma ed altri.

Narra egli, pertanto, dopo aver respinti i fantastici racconti del Gentili intorno alla origine ed alla provenienza in casa d'Avalos di questi arazzi, che lo infante D. Carlos, figliuolo primogenito di Filippo II, il 19 maggio 1564 legò delle tappezzerie rappresentanti (si noti bene!) *la cattura del Re Francesco I*, al suo amatissimo precettore Don Onorato Juan, vescovo di Osma, in premio della pena che questi si sarebbe data dopo la morte di lui per eseguire le sue volontà testamentarie.

Ed aggiunge: è vero che lo infante morì prima del precettore; ma può ben ritenersi che a Filippo II sia mancato il coraggio di reclamare quegli oggetti che a lui avrebbero sempre ricordato il figliuolo suo, colpevole insieme e sventurato, e che così essi, passando da uno

---

1) Pietro Gentili: *Sulla manifattura degli arazzi*, Roma 1874.

ad un altro possessore, sieno infine pervenuti nella casa d'Avalos. Ciò che a me pare più che attendibile.

Ed in vero se gli arazzi fatti eseguire dai mercanti fiamminghi e da essi donati allo Imperatore Carlo V, come sopra si è detto, sono i medesimi conservati lungamente nel palazzo imperiale di Bruxelles e legati poi dallo infante D. Carlos al vescovo di Osma — cosa che pare non possa revocarsi in dubbio, perchè di una seconda riproduzione di essi, quando fosse stata eseguita, trattandosi di un'opera d'arte della maggiore importanza, non potrebbe non esser rimasto alcun ricordo o memoria nè a Madrid, nè a Bruxelles, nè altrove — è da ritenere che quel vescovo, ovvero qualche suo discendente, dovette venderli, cederli o donarli ai signori di Vasto e Pescara, come a coloro che vi potevano più di ogni altro annettere un prezioso interesse per ricordi di famiglia, e che in effetti li fecero poi restaurare nel 1853, da Eraclito Gentili, primo arazziere del Vaticano. E ciò salvo il caso, non probabile nè ritenibile, in cui Filippo II, alla morte del figliuolo D. Carlos, li avesse reclamati in dispregio del testamento di quest'ultimo.

∴

Assodata così la loro origine e, per quanto è stato possibile, la loro provenienza in casa del Vasto, passiamo ad un'indagine di assai maggiore importanza, e cioè a ricercare l'autore vero dei disegni dai quali essi vennero riprodotti nella lana, nella seta e nell'oro.

L'affermazione, tutt'altro che dubitativa del Romanelli, ripetuta

poi dal Catalano, dal Chiarini e da altri — che cioè autori dei disegni di quelli arazzi erano stati celebratissimi pittori italiani del secolo XVI, e precisamente il Tiziano per le figure ed il Tintoretto per gli ornati dei bordi — è rimasta non contradetta e neppur discussa fino ad oggi 1), nonostante una nuova pubblicazione del Wauters 2) venuta a luce nel 1893 e faciente parte di quella splendida collezione di monografie che si è pubblicata fino a pochi anni or sono a Parigi con l'autorizzazione ministeriale e sotto l'alto patrocinio del ministro francese per la pubblica istruzione, dal titolo « Les Artistes célèbres », la quale ci lascia apprendere il nome ed il paese del valoroso maestro, autore e disegnatore della splendida composizione.

A prescindere dai due grandi nomi del Tiziano e del Tintoretto, non può non recar meraviglia la mancanza di ogni contestazione intorno allo stile, al disegno, ai caratteri, dirò così, specifici di quell'opera, per dedurne, quale fondata conseguenza, l'assenza in essa di una impronta artistica decisamente italiana.

Non è già che la erronea, anzi favolosa attribuzione ripetuta dal Chiarini sia stata veramente accettata e fatta propria in seguito a ben condotte ricerche, da coloro che — tranne il Gentili, il quale ingenuamente la seguì e la fece seguire — ebbero a scrivere di questi arazzi

---

1) Solamente il conte Ludovico de la Ville sur Yllon ne accennò in un suo scritto, e devo alla sua cortesia parecchie notizie tratte dall'opera del Wauters « *Les Tapisseries bruxelloises* », la quale non è più in commercio, essendone esaurita l'edizione.

2) Alphonse Wauters: *Bernard Van Orley*. Paris, Librairie de l'Art, 1893.

dopo di averli esaminati; ma, come ho già detto, essa continuò a permanere senza critiche e senza rettifiche.

Infatti, tanto l' insigne architetto lombardo Luca Beltrami, che scrisse pagine assai belle intorno alla battaglia di Pavia messa in correlazione con i nostri arazzi 1) quanto il chiaro scrittore e poeta napoletano Salvatore di Giacomo, che di essi si occupò genialmente in una importante rivista di arte e di letteratura 2), si limitarono a riportare senza alcun comento od osservazione la falsa notizia data dal Chiarini nelle due note al libro del Celano intorno al nome ed alla nazionalità del disegnatore.

Perchè ciò?

Indubitatamente i due chiari scrittori or ricordati, ignorando la esistenza dei disegni dei nostri arazzi conservati nel Museo del Louvre, già pubblicati dal Wauters, e dei quali dirò fra non guari, di proposito non vollero approfondire il lato artistico di questa opera e riportarono, a semplice titolo di notizia raccolta, l'attribuzione del Chiarini, senza garentirne l' autenticità.

Se è vero che il Chiarini non inventò, ma apprese da altri la falsa attribuzione, è certo, altresì, che egli dovè possedere assai scarse cognizioni d'arte per non aver compresa tutta la insostenibilità del

---

1) LUCA BELTRAMI, *La battaglia di Pavia illustrata negli arazzi del Marchese del Vasto, al Museo Nazionale di Napoli.* Milano 1896.

2) SALVATORE DI GIACOMO, *I sette arazzi della battaglia di Pavia* — EMPORIUM. *Rivista mensile illustrata di arte, letteratura, scienze e varietà.* Bergamo, N. 34, pag. 300 e seg.

suo asserto e per essersi creduto, quindi, in diritto di poterlo propalare a cuor leggero, come fece.

Un esame anche non profondo, fatto su questi arazzi da persona sufficientemente educata all'arte ed alla sua storia, avrebbe dovuto far concludere decisamente per la loro origine non italiana.

La nostra pittura ha avuto in ogni tempo delle note così spiccatamente nazionali da rendere l'errore o la confusione col prodotto straniero addirittura impossibili. Essa non ha mai perduto un certo senso di classicità, nel cinquecento divenuto squisito addirittura, che è come la costante rivelazione della propria origine.

Quella direi quasi grandiosità sintetica nella concezione e nella estrinsecazione plastica del proprio pensiero, e che incontrastabilmente è derivazione diretta degli antichi classici modelli, non è mancata in nessuno dei grandi pittori italiani; anzi par che si intraveda nell'animo e nelle opere di ciascuno di essi un po' di Atene e un po' di Roma. Gli errori e le false attribuzioni, che pur poterono a volta verificarsi intorno a dipinti italiani, riguardarono quasi sempre la scuola, più raramente l'epoca, la nazionalità mai.

La pittura fiamminga ha pure essa delle note caratteristiche così proprie da lasciarsi riconoscere senza difficoltà, anche quando trovasi a fronte di una certa pittura tedesca, che ebbe con essa dei punti di intimo contatto. Il modo, infatti, di concepire e di significare plasticamente una rappresentazione, non che la special maniera di dar movimento o riposo alle figure da una parte, e dall'altra la grande minuziosità di ogni dettaglio, la paziente studiata esatta finita riproduzione del vero — quale esso realmente è, e non come può talvolta

esser veduto o immaginato dall'artista — son qualità così specifiche nei pittori fiamminghi, senza parlare del loro special magistero nel colorire e nel distribuire la luce e le ombre, che l'opera di essi, così come l'opera italiana, non può, ripeto, quanto a nazionalità e ad origine, dar mai luogo a false interpetrazioni od a confusione.

Adunque: sintesi in noi; analisi in quelli; classicismo e poesia nei nostri maestri; dettagli, finitezza e sopratutto fedeltà e verità di riproduzione nei maestri delle Fiandre.

Vedremo nell' ultima parte di questo lavoro quali sono le peculiari qualità artistiche dei nostri arazzi; ma mi si permetta di dire fin d'ora che, avanti la pubblicazione del libro del Wauters, se era lecito ignorare il nome del loro vero autore, la nazionalità di lui potevasi invece agevolmente presentire o desumere dal carattere, dallo stile, da tutto l'insieme artistico di essi.

∴

Se ad Alfonso Wauters fosse stato dato di osservare i nostri arazzi od anche una riproduzione fotografica di essi, egli, smessa ogni dubbiezza, avrebbe, anche avanti di pubblicare il suo primo libro 1) affermato, come ora ben posso io affermare recisamente, che autore dei disegni della bellissima rappresentazione fu Bernardo Van Orley, pittore belga del secolo XVI.

E se a Luca Beltrami fosse occorso per le mani il libro del Wau-

---

1) *Les Tapisseries Bruxelloises.*

ters, dove son pubblicati i disegni del Van Orley, conservati al Louvre 2), egli mi avrebbe sicuramente preceduto, respingendo l'attribu-

Museo di Dresda - Bernardo Van Orley

(Alberto Dürer dip.)

zione del Chiarini, in questa autenticazione. Infatti il Wauters, che

2) Alphonse Wauters: *Bernard Van Orley.*

ha veduti i disegni dell'Orley e non i nostri arazzi, sente il bisogno di fare molte induzioni e molti ragionamenti per inclinare a ritenere autore dei disegni di essi il suo antico connazionale. Il Beltrami, invece, che ha esaminati i nostri arazzi ma ignora che nel Museo del Louvre si conservano i disegni di essi dovuti alla mano sapiente di Van Orley, non osa respingere la falsa attribuzione del Chiarini.

Nonpertanto il Wauters ha scritto intorno al Van Orley un'opera sotto ogni rapporto completa, perchè pone il valentissimo maestro fiammingo in relazione col tempo in cui visse, ne segue la vita come uomo e come artista e ne illustra infine tutta la varia ed abbondante produzione. E poi che Van Orley va considerato come uno dei capiscuola della pittura del suo tempo, ed è anche l'autore di una delle più belle opere d'arte straniere che l'Italia nostra possiede, non parmi fuor di luogo, prima di procedere oltre nel nostro esame, dire brevemente di lui e delle sue opere, sotto la scorta del chiaro scrittore.

Egli nacque a Bruxelles, discendente dalla nobile famiglia dei signori d'Orley del Luxembourg 1).

Il ramo principale di questa famiglia si stabilì nel Brabant nel XV secolo, in seguito al matrimonio di un primo Bernardo, signore d'Orley, con Francesca d'Argenteau, dama di Houffalize, ereditiera di Luigi d'Enghien, signore di Rameru, di Tubize, di Seneffe e di Morialmé.

Uno dei parenti di questo primo Bernardo, Everardo d'Ourle ov-

---

1) Non può determinarsi con precisione il giorno della sua nascita, avvenuta fra il 1490 (data del primo matrimonio di suo padre Valentino) e il 1501 (data della morte di sua madre Margherita de Pynbroeck).

vero Orley, condusse in moglie una patrizia di Bruxelles, Barbara Taye, che gli portò in dote, tra altri beni, il castello di Moorsell nei pressi di Gaesbeck, tenuto in feudo dalla badessa di Nivelles.

Da questo matrimonio nacque un figlio, Giovanni van Orley, riconosciuto cittadino di Bruxelles nel 1464 e citato nel 1482 tra i membri del patriziato di Sleeuws. Giovanni fu padre di un secondo Everardo che ebbe una sola figliuola, Giovanna, moglie di Giovanni Suls, al quale portò in dote il feudo dei suoi antenati. Questo secondo Everardo però ebbe un fratello di nome Valentino, agli eredi del quale legò, come si rileva da un atto del 3 febbraio 1499-1500, la somma di 1200 *corone* di cui era gravato il podere detto Thof te Quaetbeke, in quel di Lerbeek, nei pressi di Tubire. Ma (e ciò spiega, dice il Wauters, perchè Valentino non figura più nella famiglia di Bruxelles nè nei libri di feudo) essendo egli fratello naturale di Everardo, venne spogliato per la illegittimità della sua nascita dei beni ai quali avrebbe avuto diritto. In conseguenza, egli dovette procurarsi con l'esercizio di una libera professione i mezzi per sostentare la vita e si stabilì ad Anvers nel 1512 ed ottenne di insegnare pittura nella scuola di S. Luca, dove ebbe per allievi Francesco de Muntere prima e poi Giacomo Lammens e Gioacchino Van Molle.

Nel 1527, Valentino ritornò a Bruxelles. Egli era nato nel 1466 ed aveva sposato nella Chiesa di santa Godula in Bruxelles il 13 maggio 1490 in prime nozze Margherita Van Pynbroeck, morta verso il 1501, ed in seconde nozze, il 26 aprile 1502, Barbara van Cappenberghe.

Da questi due matrimonii Valentino van Orley ebbe un gran nu-

mero di figliuoli 1) tra cui il nostro Bernardo, i quali si dedicarono quasi tutti alla pittura, dando origine ad una numerosa discendenza di artisti, che non si spense prima della metà del XVIII secolo.

Con queste esatte notizie rimangono corretti per opera del Wauters gli errori in cui erano incorsi i precedenti biografi di Bernardo Van Orley, cioè Van Mander, lo storico della pittura fiamminga, e Goethals che ne aveva fissata la nascita nel 1471, assegnandogli per padre Everard van Orley e per madre Barbara Taye.

Parrebbe, sebbene non sia sicuramente assodato, che Bernardo avesse ricevuto i primi rudimenti dell'arte sua dal padre Valentino e dal fratello primogenito Filippo. Certo è però che egli iniziò la sua vita artistica in un periodo non felice della pittura fiamminga.

Già il grande Memlinc era morto e gli altri non piú riuscivano a mantenere salde le gloriose tradizioni dell'antica arte dei loro maggiori maestri. Lo stesso Quintino Metzys si sforzava, ma con poco risultato, di ritornare al Memlinc; mentre, tanto nella sua pittura quanto in quella degli altri suoi contemporanei, si notavano durezze inesplicabili, rigidezze incorreggibili, mancando alle figure dei loro quadri quasi sempre il movimento e la vita. In somma, una minaccia di decadenza vera e propria.

Ciò comprese Van Orley assai per tempo e pose ogni studio per dare alla pittura del suo paese un indirizzo più sano e più nuovo. Ed in ciò bisogna convenire che ei riuscì pienamente, tanto che il

---

1) Filippo, Margherita, che fu moglie del famoso ebanista Pietro van der Bossche, Everardo, Gomar ed Anna.

Wauters e gli altri scrittori d'arte che si sono occupati della pittura fiamminga nei secoli XV e XVI, convengono che fu riservato proprio a Bernardo van Orley di mutare la fisonomia artistica di quel periodo non felice, e di riannodare in Bruxelles quella lunga catena di illustrazioni che, inaugurata nel secolo XV da Rogero Van der Weyden, doveva poi continuare con tanto splendore.

Ansioso di conoscere altri maestri e nuovi modelli, vagheggiante un orizzonte di arte più larga, ed anche, forse, per dare una migliore e più completa educazione al suo spirito, egli si recò una prima volta in Italia verso il 1514, come avean fatto i suoi compagni d'arte Giovanni Gossart detto Mabuse, Schoreel, Lombard di Liegi e Floris di Anversa, e visitò Firenze, Roma ed altre città.

Quivi la rinascente arte nostra era in pieno fiore e dava rifulgenze e sorrisi con espressioni di finezza, di gusto, di sapere inarrivabili.

Assicura il Wauters, e certamente non s'inganna, che di una tale visita quegli artisti riportarono una impressione straordinaria e che le opere di Michelangelo, di Leonardo, di Raffaello meravigliarono addirittura i giovani maestri fiamminghi, i quali, ritornati in patria, si sforzarono, e più di ogni altro Bernardo Van Orley, di dare all'arte loro un impulso nuovo, cercando — e ciò mi sembra esagerato — di imitare perfino le opere da essi più ammirate in Italia.

Se e quale influenza abbia potuto per avventura esercitare su Van Orley l'arte italiana, e più specialmente la pittura di Raffaello, col quale, assicura il Wauters, egli ebbe perfino dimestichezza, non mette qui il conto di lungamente indagare; ma certo essa non potè es-

ser tale da operare modificazioni addirittura sostanziali sul suo stile e sulle qualità intrinseche ed originarie dell'arte sua.

Egli potè trarre grandi benefici, forti ammaestramenti e maggior sapere da questa prima visita in Italia, ma non potè non rimanere essenzialmente, dirò così, fiammingo: imperocchè la sua prima educazione artistica erasi già compiuta con i maestri, con i modelli e nell'ambiente della sua città natale.

Le opere dei nostri grandi artisti gli fecero forse gustare ed apprendere una maggior larghezza di fattura, una più varia colorazione ed una maggiore animazione nel disegno delle figure; ma la sua cifra originaria doveva rimanere quale essa era, anche se egli si fosse sforzato di mutarla.

Di una sua seconda gita in Italia, della quale non rimane precisata l'epoca, diremo nelle poche osservazioni critico-artistiche che, come ultima parte di questo scritto, faremo su i nostri arazzi.

∴

Lavoratore instancabile, in breve tempo egli condusse a termine moltissimi ritratti, tra i quali quello del Principe di Spagna che fu poi Carlo V, del fratello Ferdinando che fu poi Ferdinando I imperatore di Alemagna dopo Carlo V, e delle loro quattro sorelle Isabella che fu regina di Danimarca, Maria che fu regina di Ungheria, Eleonora futura regina di Francia e Caterina futura regina di Portogallo. Questi sei ritratti furono poi donati al re di Danimarca, quan-

do questi sposò Isabella, e di essi s'ignora quanti ancora ne esistano nei musei di Madrid, di Bruxelles e di altre città.

Nel 1515 dipinse di nuovo Carlo V, allora Re di Spagna, e la sorella di lui Eleonora; poi eseguì il bellissimo dittico con le effigie di Cristiano ed Isabella, ed altri due ritratti di Carlo V.

Ma non solo grande ritrattista, fu il Van Orley anche fortissimo compositore.

Nel 1517 dipinse *Gesù che guarisce gli infermi*, pittura di grandissimo pregio, conservata attualmente ad Hampton-Court; nel 1520, dopo aver eseguiti ancora due bellissimi ritratti, quello del capitano Guglielmo Norman e l'altro del Dottor Zelle, che si conservano in Bruxelles, dipinse per la Chiesa di Lubek il *Trionfo della Trinità*, opera addirittura magistrale, ed un *Riposo in Egitto* che si ammira nel Museo di Liverpool.

Divenuto illustre per queste sue opere, la Governatrice generale dei Paesi Bassi lo nominava pittore di Corte, nel 23 maggio 1518 1);

1) Margherita d'Austria dovè tenerlo veramente in grandissimo conto e in grandissima predilezione. Basta rammentare che, avendo ella un giorno mostrato ad Alberto Dürer, che si era recato a visitarla, parecchie mirabili opere dei più reputati maestri di quel tempo e, fra le altre, un piccolo album di disegni di Jacopo dei Barbari detto altrimenti il Walche o Walsch, l'Italiano, il Dürer rimase di questo album siffattamente preso da spingersi a chiederlo in dono. Ma la sovrana si rifiutò, comunque a malincuore, perchè lo avea già promesso a Van Orley. (Vedi M. P. Defer: *Catalogue général des ventes publique de tableaux et estampes depuis 1737 à nos jours.* 2ᵉ partie, Tableaux, 1ᵉʳ vol. Paris MDCCCLXV; e Thausing: *Albert Dürer, sa vie et ses oeuvres*, Paris, 1878, pag. 224).

e tre anni dopo, il maggior Maestro della pittura tedesca, Alberto Dürer, recatosi a Bruxelles per invito di Margherita d'Austria, dipinse il ritratto del suo valoroso compagno d'arte, quel ritratto che per lungo tempo si credette perduto e fu poi ritrovato da Ephroussi nel Museo di Dresda 1) e che noi abbiamo riprodotto.

Dopo poco tempo, intraprese quella sua grandiosa e superba composizione intitolata: *le Prove della pazienza di Giobbe*, e condusse a termine il famoso trittico rappresentante *Gesù Cristo pianto da santi personaggi*, e sulla impancata del quale è dipinto Filippo Hanneron, il committente, insieme alla moglie e ad altre persone di famiglia.

Queste e moltissime altre sono le opere con le quali si affermò ritrattista valoroso e compositore eccellente; ma la sua attività artistica si addimostrava prodigiosamente feconda, ed egli si dedicò pure al paesaggio, che coltivò con grande successo. Un tal genere di pittura non aveva avuto prima di lui, nelle Fiandre, una vera e propria importanza.

Lo stesso Memlinc, prima, e poi Joachim Patinir ed altri avevano tentato e non invano di elevarlo ad una maggiore altezza, ma Bernardo Van Orley fu il primo ad eseguire dipinti nei quali il paese tenne il primo posto e le figure di uomini e di animali non servirono che a rianimarlo.

Nè basta ancora.

Disegnatore facile e robusto, ei compì moltissimi cartoni per arazzi

---

1) Ephrussi: *Albert Dürer et ses dessins*, Paris 1882, in 4°, pag. 227.

e vetrate: e dovè indubbiamente portare un grande amore a queste speciali caratteristiche manifestazioni d'arte del suo paese, tanto che Felibien, scrittore belga del secolo XVII, assicura che, oltre ai disegni che egli eseguiva per farli riprodurre sotto la sua direzione in arazzi e vetrate (tra le quali quelle bellissime della Chiesa di santa Godula in Bruxelles e che valsero a procurargli immensa fama e grandi favori) si compiaceva pure di sorvegliare la esecuzione delle tappezzerie che venivano commesse agli arazzieri di Bruxelles da Papi, Imperatori e Re. E occorre qui notare che fin da molti anni, in seguito ai dispotici provvedimenti adottati da Luigi XI contro la città di Arras, l'arte della tappezzeria aveva portato a Bruxelles il suo centro di fabbricazione.

Ma tra tutti i disegni per tappezzerie del Van Orley i più importanti ed i più completi sono quelli della battaglia di Pavia e gli altri delle Belle Cacce di Massimiliano, conservati tutti attualmente nel Museo del Louvre e pubblicati per la prima volta dal Wauters nell'opera già citata.

Nei primi ei si rivela battaglista di prim'ordine; nei secondi maestro e poeta del paesaggio animato con figure.

Occupiamoci dei primi.

Evidentemente i conservatori del Museo del Louvre dovettero ignorare fino al 1893, ed anche un po' dopo, a quale avvenimento si riferissero quei disegni e che essi fossero stati riprodotti negli arazzi conservati nel nostro paese. Infatti nei loro cataloghi ufficiali essi erano stati così distinti, proprio come li indica e riproduce il Wauters: *scena di battaglia*: una carica di cavalleria — *scena di battaglia*: at-

tacco di una posizione difesa dall'artiglieria — *scena di battaglia*: occupazione di un ponte; — *scena di battaglia*: attacco del campo degli assedianti da parte della guarnigione della città assediata; — *scena di battaglia*: cattura di un capitano. Il Wauters 1) intuì o comprese che essi si riferissero alla battaglia di Pavia, ma pubblicandoli nel 1893 non osò mutarne le generiche intitolazioni. Dopo l'opera del Wauters, i signori del Museo del Louvre si sono affrettati di aggiungere alla primitiva intitolazione: *battaglia di Pavia*; ed invero alle fotografie che, dietro richiesta, mi sono state rimesse in questo anno dal Louvre, non manca tale esplicativa aggiunta.

Così come i disegni dei nostri arazzi furono fino a pochi anni or sono attribuiti al Tiziano, quelli delle *Belle Cacce dell'imperatore Massimiliano* vennero per lungo tempo creduti opera di Alberto Dürer.

Le nuove ricerche e gli ultimi studii fatti al riguardo ci hanno ora indotti a ritenere con la più assoluta certezza che gli uni e gli altri furono eseguiti dal Van Orley: i primi per commissione del tappezziere a cui si rivolsero gli Stati generali per offrire, come già dissi, un ricco dono a Carlo V nel 1531, ed i secondi per commissione diretta della governatrice Maria di Ungheria, succeduta a Margherita nel governo dei Paesi Bassi; ed egli stesso ne diresse la riproduzione in arazzi. Ma le false attribuzioni non bastarono; anche un altro racconto, rimasto poi smentito dal fatto, fu messo in giro e raccolto, circa la dispersione di quasi tutti i disegni del Van Orley e di taluni di Raffaello dallo stesso conservati.

1) Il quale però ne riporta soltanto sei.

Si narrò 1) infatti che Pierre Van Orley, discendente di Bernardo, e che custodiva, avendoli ricevuti in eredità, i disegni del suo parente e quelli di Raffaello, abitando una casa nella parte bassa di Bruxelles, durante il bombardamento della città nel 1695, per salvarli, li trasportasse, insieme a quanto possedeva di più prezioso, in casa di un suo amico che dimorava in un luogo meno esposto al fuoco nemico, e che il provvedimento usato sortisse l'effetto opposto, imperocchè la casa dell'amico sarebbe andata in fiamme e tutto quel che conteneva, compresi i disegni dell'Orley e di Raffaello, fosse rimasto distrutto.

Invece ora è pienamente assodato che i disegni di Raffaello creduti bruciati furono comprati a Bruxelles dal Re d'Inghilterra Carlo I e si ammirano attualmente a Londra nel Kensington Museum, e gli altri di Bernardo Van Orley trovansi, in numero di diciotto, conservati a Parigi nel Museo del Louvre.

∴

Ma avanti di andare oltre in queste modeste ricerche ed osservazioni, parmi ora conveniente di dare ai nostri arazzi un ordinamento rispondente ai vari momenti dell'azione che essi rappresentano, allontanandomi per un po' da quello che il chiaro Beltrami ha dato loro nella sua breve pubblicazione. E ciò perchè parmi si debba tener presente che la battaglia di Pavia, iniziatasi con la sortita degli

---

1) GOETHALS, op. cit.

assediati, dovè necessariamente chiudersi con la cattura del Re di Francia.

Se anche ciò non fosse, come è invece storicamente provato, è agevole comprendere che l'artista chiamato ad illustrare quella battaglia, si sarebbe indotto a sacrificare magari la storia al concepimento ed alla rappresentazione dell'opera sua, pur di rispettare certe speciali indiscutibili esigenze artistiche.

Si saprebbe, infatti, immaginare in una tragedia od in un dramma l'azione proseguita per un atto o due, anche dopo la morte avvenuta sulla scena del personaggio principale?

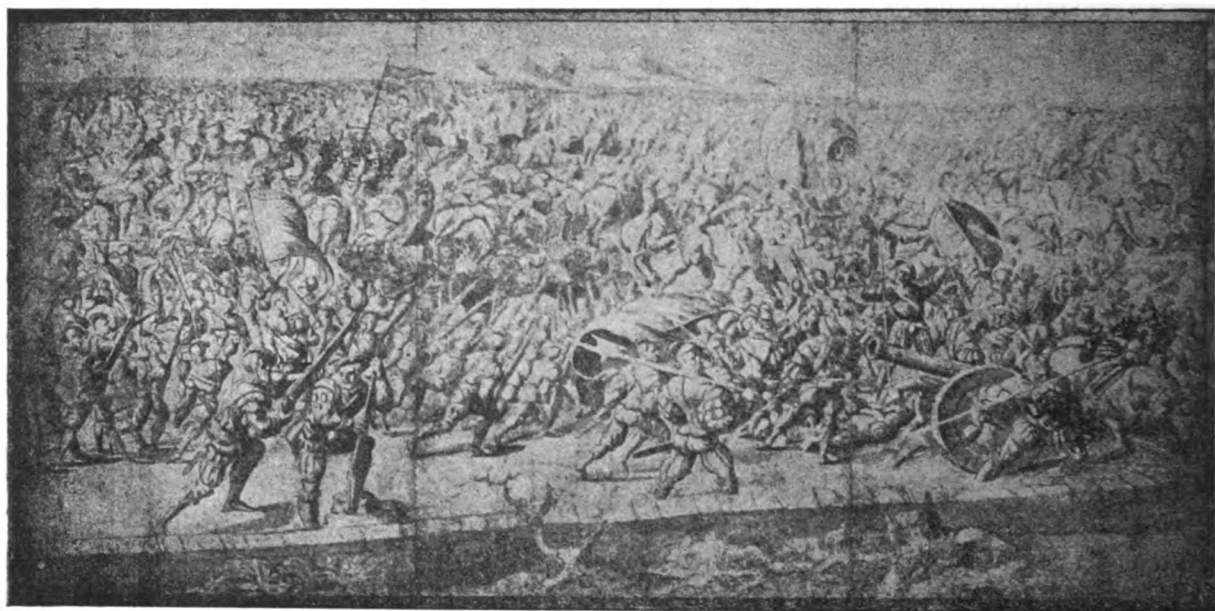
E dopo la cattura del Re di Francia, che significa la vittoria dell'armata contraria, che altro può interessarvi e che cosa l'artista può più rappresentare nella sua illustrazione?

Ma il chiaro scrittore lombardo prescindendo, dirò così, dal corso graduale degli avvenimenti di quella giornata e dalle inevitabili esigenze artistiche reclamate per la riproduzione di quelli avvenimenti, fa seguire alla cattura di Francesco I altri due momenti che dovettero assolutamente precedere: e di qui la confusione anche maggiore nell'interpretazione dei successivi episodii riprodotti nei nostri arazzi.

Compendiando, invece, assai fugacemente, sulle orme del Sanuto 1), del De Leva 2) e di altri scrittori, la celebre, cruda, ma precipitosa battaglia, cercherò di ordinare il meglio che saprò i nostri arazzi.

1) Marin Sanuto, *Diari*.

2) De Leva, *Storia documentata di Carlo V in correlazione all'Italia* Venezia 1864.

L' assedio sotto le mura di Pavia si era già troppo lungamente protratto. I disagi e le privazioni di ogni genere erano divenuti addirittura insostenibili dagli assediati. Il giorno ventitrè febbraio 1525, i comandanti le truppe imperiali furon costretti a prendere una de-

Museo del Louvre - Bernardo Van Orley — Disegno I

cisione: e questa fu di dare in qualunque modo battaglia. All' alba, infatti, del 24 febbraio 1525, giorno dedicato a S. Mattia ed anniversario della nascita dello imperatore, cominciarono le prime avvisaglie.

Dice il De Leva nella sua splendida storia di Carlo V: « dopo aver « dato nelle prime ore più volte alle armi per istraccare i francesi, « fingendo così di volerli assaltare altrove, (il marchese di Pescara)

« mandò alcuni guastatori e soldati a fare una breccia nel muro del « parco, con intendimento, se gli riusciva la entrata prima che il ne« mico ne avesse sentore, di avanzarsi sopra Mirabello e di là con« giungersi colla guarnigione di Pavia; in caso contrario di sforzare

Museo di Napoli - Arazzi del Vasto — Arazzo A

« almeno il Re ad uscire dei suoi trinceramenti per contrastargli « il passaggio ».

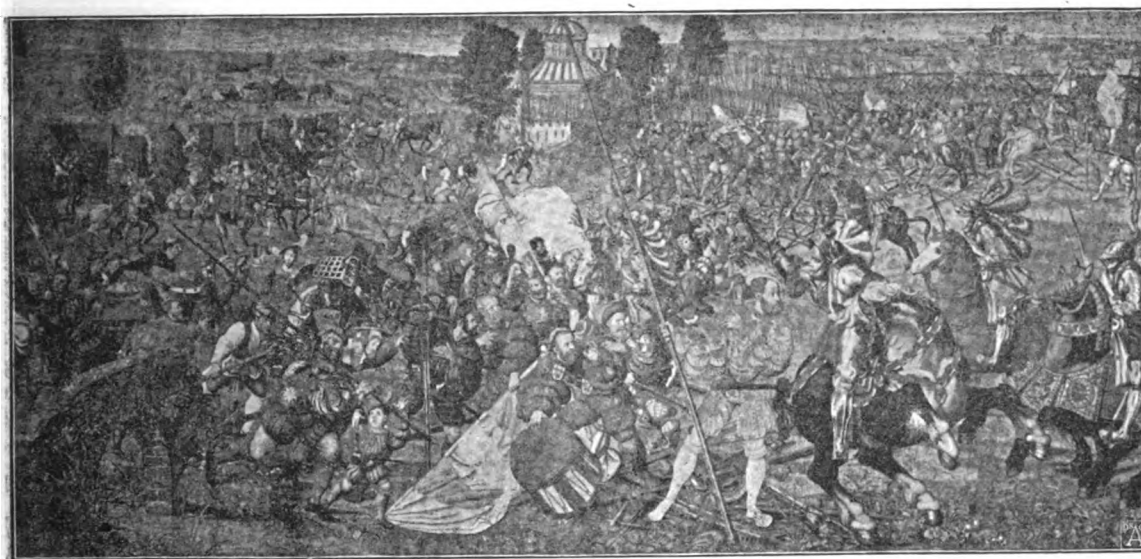
Ma il muro era più forte che non si pensasse, e già l'alba cominciava a spuntare, prima che una breccia si aprisse. Nondimeno si riuscì nelle prime ore del 24 febbraio ad abbattere parte del muro in tre posti, non senza però evitare che i francesi, messi sull'avvi-

so, si preparassero alle armi: ed infatti, quando tremila tra tedeschi e spagnuoli, indossanti una camiciuola bianca traversata da una croce rossa, per distinguersi dalle truppe nemiche, invasero il parco, da tre punti differenti i francesi eran già pronti a sostenerne l'urto.

Museo del Louvre - Bernardo Van Orley **Disegno II**

La mischia fu cruda, efferata, e la fortuna prima parve sorridere ai francesi, poichè gli spagnuoli ed i tedeschi rimanevano decimati dalle artiglierie del Re Francesco, che lietissimo in volto esclamava: « adesso mi voglio chiamare signore di Milano ».

Ma il Pescara, avendo compresa l'imminenza del pericolo, richiamò i tremila uomini che col marchese del Vasto, suo nipote, marcia-

vano verso Mirabello e li unì ai lanzicchenecchi comandati da Giorgio Frundsberg e da Marco Sittich: la mischia allora divenne addirittura feroce e tra gli altri vi trovarono la morte Monsignor di Lorena ed il Duca di Suffolch (detto *la blanche rose*) 1).

Museo di Napoli - Arazzi del Vasto — Arazzo B

Questa è l'azione riprodotta nella prima composizione (V. disegno I, arazzo A).

Ma la mischia proseguiva impetuosamente, ed entrambi gli eserciti facevano prodigi di valore: gli imperiali, mossi dall'energia della

1) *Diari* di Marin Sanuto.

disperazione; i francesi dalla sicurezza della vittoria. Combattevano, dice il De Leva degli imperiali, per necessità, col coraggio della disperazione, soldati che ancor pochi giorni avevano promesso di sopportare ogni stento. *O vostra maestà riportava la desiderata vit-*

Museo del Louvre - Bernard Van Orley — Disegno III

toria, o noi compivamo colla morte il dovere di servirvi. Queste parole si leggono nella relazione che il Marchese di Pescara fece a Carlo V sulla battaglia di Pavia.

Urtaronsi dapprima—sèguita il De Leva—gli imperiali dell'ala destra con gli uomini d'arme capitanati dal Re; ma ben più grave e risolutivo fu lo scontro della sinistra con i fanti tedeschi della Gueldria

e della Lorena, che sotto il nome di bande nere militavano agli stipendi di Francia. Allora il panico cominciò ad invadere i soldati del Re, mentre invano il capo dei lanzicchenecchi, Giovanni di Viesbach, ed il Marchese di Ferange li incitavano ad avanzare.

Museo di Napoli - Arazzi del Vasto — Arazzo C

Questo è il momento riprodotto nella seconda composizione (V. disegno II, arazzo B).

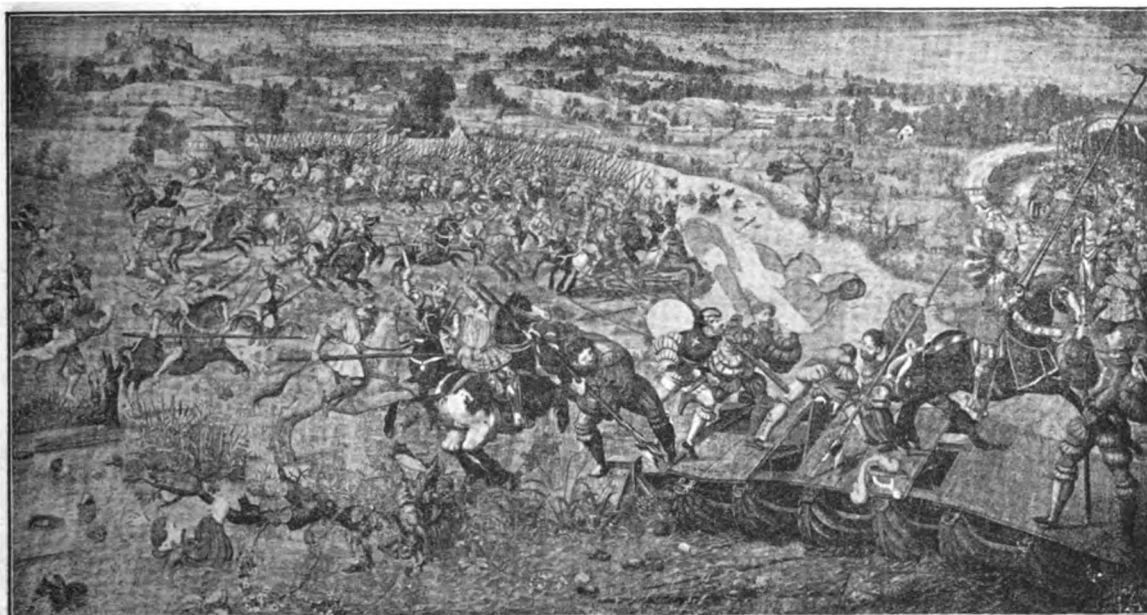
Intanto i soldati delle bande nere, chiusi, per un accorto movimento del Sittich, in mezzo a tre battaglioni, venivano quasi tutti trucidati. Nel medesimo tempo, i fucilieri danneggiavano con grande fortuna la cavalleria francese, ed il Marchese di Pescara assaliva con

formidabile impeto gli svizzeri comandati dal Montmorency. In somma, l'ardimento degli imperiali fu tale e tanto e le mosse dei loro comandanti furono così abili ed audaci, che il centro dello esercito fran-

Museo del Louvre - Bernardo Van Orley — Disegno IV

cese rimase terribilmente scompigliato. Di conseguenza, il campo trincerato essendo stato invaso ed attaccato in vari punti, i francesi cominciarono a fuggire con le salmerie, incalzati alle spalle dai lanzi del Marchese del Vasto.

Questo è il momento rappresentato nella terza composizione (V. disegno III, arazzo C).

A tal vista il Duca d'Alençon, cognato di Francesco I, rimaneva sgomento e, preferendo una ignominiosa fuga ad una morte eroica

Museo di Napoli - Arazzi del Vasto Arazzo D

o ad una prigionia onorevole, in luogo di infondere coraggio alle sue genti, seguito da pochi fedeli che lo difendevano dagli inseguitori, giunse al Ticino e lo attraversò a cavallo sovra un ponte di barche che un dei suoi uomini staccava dalla riva a colpi di picca.

Questo è il momento rappresentato nella composizione quarta (V. disegno IV, arazzo D).

Così cominciò ad ingenerarsi negli imperiali la sicurezza della vittoria. Rimasti padroni del campo trincerato, essi continuarono ad infierire contro i francesi e le truppe mercenarie ai soldi di Re Francesco, che avevan fatto così cattiva prova ad onta degli incitamenti dei loro capitani.

Museo del Louvre - Bernardo Van Orley — Disegno V

Sbandati, demoralizzati ed incalzati sempre con maggiore violenza, i soldati di Francia cercarono un ultimo scampo nelle acque del Ticino: ma anche qui la sorte fu loro avversa, perchè, proprio allora, gli assediati al comando di Antonio De Leva operarono una sortita, irrompendo dalla città e ricongiungendosi alle truppe imperiali per assaltare i francesi.

Questa coraggiosa mossa decise della battaglia, mentre moltissimi francesi annegavano miseramente nel Ticino, altri venivano trucidati dai soldati del De Leva, altri si davano in fuga ed altri infine si arrendevano.

Questo è il momento rappresentato nella quinta composizione (V. disegno V, arazzo E).

Museo di Napoli - Arazzi del Vasto — Arazzo E

Francesco I comprese tutta la gravità di quell'ora terribile. Si slanciò col suo stato maggiore verso la cavalleria spagnuola, incitando inutilmente gli svizzeri. E comunque travolto dalla furia della battaglia, combattendo assai valorosamente corpo a corpo col Marchese Civita Di Santangelo, lo uccise 1).

1) *Diari* di Marin Sanuto.

Questo è il momento rappresentato nella sesta composizione (V. disegno VI, arazzo F).

Continuò poi a difendere la propria vita, quasi solo, tra i pochi rimastigli intorno, che cadevano di mano in mano feriti od uccisi.

Museo del Louvre - Bernardo Van Orley — Disegno VI

Ferito nel volto e nella mano, dice il De Leva, ed essendogli stato ammazzato il cavallo, cadde. In quello istante sopravvenne il Vicerè Lannoy, il quale con molta riverenza lo ricevette prigione in nome dell' imperatore.

Questo è il momento rappresentato nella settima ed ultima composizione (V. disegno VII, arazzo G).

Il giorno stesso dal campo imperiale, prima di essere trasportato nel castello di Pizzighettone, Francesco scriveva a Luigia di Savoia, sua madre, la famosa lettera con la frase: « tutto è perduto, fuorchè l'onore, e la vita che è salva ».

Museo di Napoli - Arazzi del Vasto Arazzo F

∴

Ed eccoci, finalmente, dinanzi alle nostre sette bellissime tende, vero miracolo di arte, di gusto, di sapere: costate chi sa quante ansie segrete, quanti sconforti, tradotti poi in vere e proprie soddisfazioni, all'artista squisito e geniale chiamato ad illustrare, col fiore del suo ingegno e col prodigio della sua attività, il sanguinoso com-

battimento, svoltosi con uguale valore e coraggio da ambo le parti sul suolo italiano.

Bernardo Van Orley, essendo ancora nel fiore degli anni, nel concepire le splendide composizioni destinate ad esser riprodotte in arazzi

Museo del Louvre - Bernardo Van Orley — Disegno VII

illustranti la battaglia di Pavia, ebbe a trovare, nella grandiosità dell'azione e nella importanza storica dello evento, quella ispirazione che gli fece raggiungere il culmine dell'arte sua, della quale le Belle Cacce dello Imperatore Massimiliano rappresentano una ulteriore evoluzione, ma non un mutamento.

Il carattere dominante di questi nostri arazzi, corrispondente per

altro all'indole stessa dell'arte fiamminga, è la grande, studiata, inarrivabile precisione di tutti i particolari. E tra questi, a mio avviso, vanno annoverati non solamente quelli storici, ma anche i topografici. È questo uno degli aspetti più importanti che offre lo studio degli arazzi.

Museo di Napoli - Arazzi del Vasto — Arazzo G

Il pittore, che fin dalla prima giovinezza si era affermato grande ritrattista e paesista, e che, come già dicemmo, ebbe relazioni con l'Italia e sorvegliò perfino la riproduzione in arazzi che per commissione di Papi e di Re si venivano eseguendo a Bruxelles, su disegni di artisti italiani, non potè contentarsi di relazioni e di schizzi altrui, per rappresentare lo sfondo delle sue magistrali composizio-

ni, le quali esprimono i varî momenti della Battaglia di Pavia: e fu certamente in tale occasione che egli visitò per la seconda volta l'Italia, come accennammo innanzi. Egli tornò quindi nel nostro paese proprio quando ebbe la commissione dagli Stati Generali, per studiare sul posto i particolari ed i rilievi topografici necessari al compimento del suo lavoro. Ciò era indispensabile in un tempo nel quale non si disponeva, come oggi, di riproduzioni meccaniche per mezzo della luce; e d'altra parte, io penso che forse anche oggi un artista veramente coscenzioso non riman pago di simili aiuti meccanici, quando voglia fare una seria opera d'arte, quando cioè intenda trasfondere nelle linee di un paesaggio un sentimento che la sola riproduzione realistica non può dare. E però, a mio avviso, in questo sforzo di volere esattamente riprodurre i particolari dei luoghi, coordinandovi le rispettive azioni che in essi si svolsero, deve riconoscersi la vera e principale ragione della seconda visita di Van Orley in Italia, della quale il nostro pittore sembra aver studiata per i suoi fini piuttosto la natura che l'arte, giacchè anche in questi arazzi egli non muta la sua maniera fiamminga e strettamente personale. E così noi vediamo mirabilmente riprodotto, nello sfondo dei nostri arazzi, ora l'alternarsi di colline e di dolci pendî, che sono così caratteristici nelle belle pianure lombarde — ora l'azzurro delle acque di un fiume così diverso dal verdognolo dei fiumi nordici, con i suoi ponticelli e muretti di fabbrica — ora i parchi ed i castelli con i loro alberi e con le belle torri merlate italiane, ed i campanili che si alzano al cielo dallo interno di una città murata, ed i palagi dall'architettura solida e classica, così diversi da quelli che lo stesso pittore

ebbe a riprodurre nelle sue Cacce di Massimiliano. Perfino nella vegetazione che qua e là covre il suolo, e negli ornati e fiorami che decorano i bordi, è a mio avviso il ricordo della flora e del giardinaggio italiano.

Nondimeno, nella esecuzione dei nostri arazzi — che dovè certamente richiedere lungo tempo — pare essersi in gran parte cancellata la impressione della luce e del cielo italiano. Questi particolari non risultano nei disegni del Louvre; ma negli arazzi, generalmente, la luce è piuttosto scarsa, mancano quei forti contrasti fra le parti illuminate e quelle in ombra, che son proprii della natura meridionale, ed il cielo è per lo più plumbeo, fatto da una zona di azzurro che resta più in alto con una sottile striscia luminosa, aprentesi nell' ultimo orizzonte. Nel solo primo arazzo il cielo è chiaro.

Ma oltre al campo che l' importante commissione schiudeva al paesista, essa ne apriva pure un altro che, per un artista della tempra e dei precedenti del Van Orley, non era il meno importante. Si trattava di riprodurre non solamente i luoghi ed i particolari delle azioni che vi si erano svolte, ma altresì le fisonomie ben conosciute di personaggi storici di alta importanza. E però a Bernardo van Orley ' che aveva iniziata la sua carriera artistica col ritratto del principe Carlo, che fu poi Carlo V imperatore, si imponeva un secondo còmpito non inferiore al primo, quello della riproduzione fedele ed esatta dei personaggi e dei costumi.

Certamente egli dovè conoscere di persona gli attori principali da lui rappresentati: di altri dovè procurarsene i ritratti: quanto ai costumi, essi potevan dirsi del suo tempo, giacchè l' intercedere tra

la data della battaglia di Pavia ed il dono fatto all'imperatore dagli stati generali (1531) soltanto pochissimi anni dopo, mostra che la commissione dovè esser data all'artista quasi immediatamente, in modo che egli, come potè trovare su i luoghi i ricordi esatti dei particolari avvenimenti, così pure ritrovava nella sua fantasia, nella sua memoria, nei costumi che osservava, e forse anche negli schizzi e negli studi da lui eseguiti, i particolari dell' aspetto esterno e delle insegne di quei personaggi che doveva rappresentare. E così noi vediamo le lucide armature, i pennacchi svolazzanti e le ricche bardature dell' esercito francese, dei suoi capitani e del Re, riprodotte senza dubbio con altrettanta fedeltà: come il berretto a sghimbescio degli svizzeri e la camiciola controsegnata da una croce rossa coprente l'armatura degli imperiali, che, guidati dal marchese di Pescara, vanno all' assalto delle artiglierie francesi.

Le numerose iscrizioni, accuratamente riportate nella citata opera del Beltrami, che accompagnano le figure principali ed anche qualcuna delle non molto importanti, dimostrano la grande cura messa dall'artista nella rappresentazione fedele dei suoi personaggi. E perfino i cavalli piuttosto magri degli imperiali fanno contrasto con i pesanti cavalli normanni dei francesi, le cui forme egli sembra prediligere tanto da riprodurle nelle sue Cacce di Massimiliano.

Fin qui abbiamo un artista che un' assai importante commissione eleva ad altissimo grado, per nobiltà di concepimento e serietà di preparazione, e che pur resta coerente ai suoi precedenti e fedele a quei caratteri di paesista e di ritrattista che già nell'arte sua eransi venuti affermando. Ma anche ad altre elettissime opere era

chiamato il suo fervido e potente ingegno; e la spinta alle sue produzioni più mature va attribuita senza dubbio alla importante commissione affidatagli di riprodurre i principali momenti della battaglia di Pavia, o per dire meglio la vittoria degli imperiali. Imperocchè falsamente si è affermato che gli arazzi di Van Orley sieno assolutamente imparziali nella loro esposizione: ed in effetti il nostro artista, pur rimanendo fedelissimo ai particolari storici, non rappresenta che la seconda anzi l'ultima parte della breve e sanguinosa azione, quella cioè in cui gli imperiali, colpito il momento propizio, conseguono la vittoria.

Nella rappresentazione delle scene che si svolgono con grande vivacità, egli sa scegliere per ciascuna un punto saliente nel quale il sopravvento dell' una parte si presenti in contrasto stridente con la inferiorità dell' altra, in modo che in ciascuno dei sette arazzi si riesce ad intravedere, anche senza profetica ispirazione, l' imminenza della vittoria.

Nella varietà delle azioni, nella molteplicità dei diversi costumi militari, nelle varie attitudini di fanti e di cavalieri, di combattenti e di fuggiaschi, egli trovò una via che allora poteva dirsi quasi nuova — perchè prima di lui solo Guillaume De Pannemaker aveva tentato un lavoro di simil genere, vale a dire la battaglia di Tunisi — e si affermò maestro nella pittura delle battaglie.

∴

L'azione rappresentata nel primo arazzo col suo sterminato numero di figure, col fuoco e col fumo degli archibugi, con l' impeto del-

l'assalto, con la selva delle alabarde formante un primo sfondo sotto le colline lontane, è semplicemente grandioso.

Splendida per movimento dei cavalli e dei cavalieri è l'ultima carica di Francesco I, nell'arazzo sesto.

Mirabile di scorci e di effetto è la figura di Giovanni di Viesbak, che invano incita i lanzicchenecchi alla pugna, nell'arazzo secondo.

Ma è importante ravvisare in questi arazzi anche un altro carattere dell'arte del Van Orley, ed è quel suo fermarsi con grande serenità, imperturbata dal tumulto della rimanente azione, ai piccoli particolari umoristici.

E così ci ritrae con grande minuziosità di dettagli un soldato che asporta le galline rubate nel trambusto, e i somieri, carichi di bagagli femminili, sopra i quali sgambetta una scimmia, uscenti a precipizio dall' assalito campo francese (arazzo secondo).

E nell' arazzo terzo, che rappresenta più completamente la fuga di donne e genti d'arme, l'atto del correre, che resta nel Van Orley direi quasi stereotipato come espressione del movimento, e che qui bene si osserva nei pedoni che vanno innanzi, par quasi non più turbi la figura della giovane dama cavalcante un muletto che ella sferza con un agile frustino. E se guardiamo il fine levriero che saltella dinnanzi a questo gruppo di figure, ci sembrerà già quasi di vedere nei nostri arazzi come un preludio alle Belle Cacce di Massimiliano.

È questo il posto che nell'arte del Van Orley tengono gli arazzi del Vasto.

LA POETICA ALFIERIANA DELLA TRAGEDIA

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DA

MANFREDI PORENA

I.

C'è una poetica alfieriana? La domanda potrà parere oziosa, ma se confesserò che mi trovai a doverla rivolgere a me stesso dopo che un chiaro letterato, a cui dicevo che mi stavo occupando del presente argomento, ebbe esclamato: « Ma l'Alfieri non ha una poetica! », non sembrerà strano che tema l'affacciarsi d'una tale obiezione in chiunque legga appena il titolo del mio lavoro, e mi prema di dileguare questa prevenzione contraria, chiarendo bene il mio concetto.

Certo, se all'idea di novità che è sempre implicita nell'idea di una poetica individuale, per un'associazione non sempre legittima, si annette quella di ribellione all'usato, non è il caso di parlare di una poetica alfieriana. L'Alfieri non ha dettato nuovi principii che contengano in sè la necessaria distruzione delle vecchie leggi; l'Alfieri non ha impugnato le usate regole e le ha anzi rispettate con l'ardore d'un neofita.

Ma le regole d'una poetica generale sono, rispetto al complesso dei possibili principii critici esistenti nello spirito d'un uomo con più o men chiara coscienza, qualche cosa di molto limitato. Una poetica generale è codice a cui, pur restando fedeli, molti e molti articoli possono aggiungersi, siano essi ulteriori e nuove determinazioni consciamente operate in un campo ancor vergine di leggi, siano sentimenti latenti ed inconsapevoli, rivelati solo in presenza dell'opera d'arte dall'atteggiamento che lo spirito dell'individuo assume rispetto all'opera stessa. Questa critica che si rivela *a posteriori* nel giudizio,

è qualche cosa di molto più vasto della critica astratta che si riassume *a priori* nella regola. Una poetica intesa come complesso di principii astratti, lascia un gran margine libero al sentimento critico giudicante in concreto di tutti i suoi seguaci. Essa è muro che circonda, non prigione che rinserra.

Ora, quando una mente, pur riconoscendo l'autorità d'una dottrina poetica già esistente, mostri però nel campo libero da essa lasciato, una costanza, un' uniformità di caratteri in certi giudizii concreti, che rivelino l' esistenza di principii astratti ben nuovi e ben suoi, e tanto più se questi principii, queste idee direttrici trasparenti dai giudizii si riuniscano in un complesso organico ben sentito e ben personale — allora manchi pure la ribellione alle vecchie norme e la loro demolizione, manchi pure l' esposizione sistematica ed esplicitamente formulata dalle nuove, manchi magari nell' autore stesso la perfetta e lucida coscienza di quale sia questo nuovo complesso di dottrine non comprese nella vecchia poetica, quell' uomo ha una poetica sua.

Questo è il caso dell' Alfieri. Egli, fedele alle tradizionali norme classiche, non pensa a rovesciare i vecchi principii astratti. Ma ne sente l'insufficienza e ne enuncia di nuovi; ed in presenza dell'opera d'arte giudica indipendentemente e liberamente, giudica le opere proprie, giudica le altrui; e rivela nel giudicare una trama di principii critici ben radicati nel suo sentimento e ben personali. Riunire quei giudizii, studiarli, risalire al principio astratto da cui derivano, mettere in luce tali principii accanto a quelli più esplicitamente espressi, ordinarli in una totalità organica: ecco che cosa sarebbe ricostruire la poetica alfieriana. Ed ecco quello che, con troppo ardire, abbiamo tentato noi di accennare, e che ci ha condotti ai risultati che addirittura esporremo.

***

Cardine fondamentale della poetica dell'Alfieri; idea direttrice che illumina tutta la sua produzione letteraria nel suo insieme e si ri-

flette in ogni singolo scritto, in ogni pagina, quasi in ogni frase, quasi in ogni minimo particolare d'esecuzione artistica della sua feconda opera di scrittore; concetto supremo da cui deriva, più o meno direttamente, grandissima parte de' principii ch'egli applica ne' suoi giudizii artistici; anima, insomma, della sua arte e della sua critica, è il principio dell'intima compenetrazione del vero artistico col vero morale, della bellezza con la moralità.

Scopo dell'arte, già s'intende, è l'educazione morale degli uomini. Questo principio, in varie forme, lo troviamo enunciato esplicitamente e ripetutamente in numerosi luoghi de' suoi scritti.

Nelle prime pagine del *Principe* [1], le lettere son definite: *l'arte d'insegnar dilettando e di commuovere, coltivare e bene indirizzare gli umani affetti;* più oltre [2] di esse è affermato che *altro limite non conoscono che il vero e solo se lo propongono per fine.* Son poi nuovamente definite [3]: *gli arcani, le leggi e le passioni del cuore umano, sviluppate, commosse, e alla più utile e vera via indirizzate;* ed è ribadito poco dopo [4]: *le lettere altro non devono essere che un incentivo alla verità e alla virtù.* Il letterato *vuole o deve volere che tutti i suoi scritti arrechino al più degli uomini luce, verità e diletto* [5]; e *libro di sane lettere non vi può essere, il quale (per qualunque mezzo vi arrivi) non abbia però sempre per fine principalissimo e unico l'insegnare la virtù.*

Ma la sola enunciazione di questo principio non significherebbe gran cosa. Che scopo dell'arte debba essere anche l'educazione degli uomini, molti, quasi tutti i critici l'avevan ripetuto da secoli, nessun artista l'aveva mai negato; ma era stata una massima o sterile addirittura o pochissimo feconda d'applicazioni pratiche, nell'arte e nella critica di quelli stessi che l'avevano accettata o professata. A furia di ripeterla tanto, i critici avevan finito col non pensare più

[1]) Libro I, cap. 3°.
[2]) Libro II, cap. 10°.
[3]) Libro III, cap. 1°.
[4]) Libro III, cap. 5°.
[5]) Libro I, cap. 4°.

che additasse un còmpito pratico, come accade di tutto ciò che si ripete troppo in astratto; e negli artisti, che a furia di sentirla ripetere la sottintendevano come cosa fondamentale, sottintendere significava dimenticare.

Quel principio è invece sempre vigente e influente nell'Alfieri artista e giudice. Scrive tragedie, e non solo vuole che il risultato ultimo di ognuna di esse sia un ammaestramento morale, ma nello svolgere il singolo episodio, nel tratteggiare il singolo carattere, nel preferire uno scioglimento a un altro, si regola secondochè possa trarsene un maggiore o minore insegnamento, che possa balzarne fuori più o meno vivace una verità morale. — Termina il *Bruto secondo* con l'orazione di Bruto al popolo, che a nessuno sarebbe sembrata, e che non è in realtà troppo conveniente per l'effetto d'un finale, chè non risolve nulla e lascia l'azione incerta, perchè gli pare che *in questo sublime istante si debba finire la tragedia se l'autore nello scriverla si propone di ricavarne il più nobile fine ch' essa presenti*, *cioè un giusto e immenso amore di libertà* [1]. Nell' *Ottavia*, si rassegna a non abbellire con gli ornamenti dell'arte il personaggio di Nerone, così, rappresentandolo quale fu, *ne risulta molta utilità perchè impedirà che venga un altro tiranno simile* [2]. Per la fine di Creonte che nell' *Antigone*, dopo il suicidio d'Emone, poteva *uccidersi dar nelle furie o avvilirsi*, ha scelto il terzo perchè *il più morale a farlo veder punito* [3]. E a Teresa Regoli Mocenni che per la *Mirra* avrebbe desiderata una fine più indulgente alle esigenze del cuore, facendo un padre commosso e intenerito sulla sciagurata figlia, risponde: *Se avessi lasciato il pubblico con meno orrore per la scellerata passione di Mirra*, *mi si sarebbe potuto ragionevolmente dar taccia d'autore immorale* [4].

L'ossequio al principio morale la vince, come si vede, su ogni altra

[1]) Parere sul *Bruto*.

[2]) Parere sull' *Ottavia*.

[3]) Risposta al Calsabigi.

[4]) Lettera del 4 gennaio 1792 (Mazzatinti, *Lettere edite ed inedite di Vittorio Alfieri*, pag. 340).

considerazione. E neanche si potrebbe dire che egli, in questo costante ossequio a tale principio, abbia talora dovuto far violenza al suo sentimento d' artista. Un tale concetto supporrebbe in lui una separazione del senso artistico dal senso morale e verrebbe a fare di questo una specie di censore coll'occhio e la mente fissi alla meta utile, pronto a richiamar sulla strada rigidamente diritta il corso un po' libero e capriccioso di quello, che, lasciato a se stesso, si sbanderebbe talora volentieri a cogliere fiori fuor di strada. La moralità sarebbe un' obbedienza ragionata, che suppone un po' sempre una violenza al proprio impulso. Ma nell'Alfieri violenza non ce n'è. Il sentimento del vero morale è originario, immanente e sempre desto nel suo spirito, quanto quello del vero logico o del vero reale; nessuna forma artistica si concreta nella sua intelligenza creatrice, che non nasca spontaneamente informata alle condizioni e alle regole di quel vero morale. Ciò che è conforme ad esso ha in sè, solo per questo, un bello. La maggior sodisfazione della sua arte sta nel camminare di pari passo con lui verso la sua meta senza sbandarsi a coglier fiori. La morale più che fine è essenza dell'arte: quel che è conforme ad essa è bello, l'etica è un'estetica.

Tutto il libro *Del Principe e delle lettere*, pel suo significato generale, è già una rivelazione e una conseguenza di questo principio, che ne è essenziale fondamento. Il riassunto dell' operetta è infatti questo: Le lettere non possono fiorire sotto il governo d'un principe assoluto, perchè il tiranno ha interesse che agli uomini si celi la verità. Lettere e verità sono la stessa cosa, dunque.

Esplicitamente, poi, quel principio è più volte qua e là in vario modo formulato. *Il bello, sinonimo perfettamente di vero, è uno in ogni arte*, afferma in un luogo del libro II [1]), e poco oltre: *quando l' artista dice dopo il maturo esame d'un'opera sua come d'una altrui: « non mi piace », equivaglia ciò per l'appunto il dire: « ciò non è vero ».*

L' arte, la vera arte sta dunque nella bontà, nella sublimità del contenuto. La bellezza della forma è anche una bellezza, ma di fronte al contenuto è cosa ben meschina. Senza la verità morale di questo,

[1]) Cap. 6°.

non ci può essere sublimità vera, che consiste nella *verità, evidenza e forza di pensieri* [1]. La vera perfezione delle lettere si deve riporre nella sublimità del pensare e nella libertà del dire, poichè *per vera perfezione d'una cosa qualunque si deve intendere il maggior utile che ella arrechi a un più gran numero d'uomini* [2]. L'opera non deve essere che specchio dello scrittore perchè *uno scrittore onorato non dee mai porre in iscritto cosa che non creda esser vera e retta e che, come tale, non segua primo egli stesso*; e *il libro è la quintessenza dell'uomo, perchè non si può scrivere fortemente ciò di cui non si è intimamente convinti* [3]. L'artista sia dunque l'uomo; fra l'uno e l'altro non c'è intervallo; le qualità dell'uno sono le qualità dell'altro, e i pregi dello scrittore sublime sono *sommo ingegno, integrità somma, conoscenza piena del vero e non minore ardire nel praticarlo e nel dirlo* [4]. Chiunque ha conosciuto le passioni del cuore umano ed ha saputo commuoverle e indirizzarle alla virtù coll' esempio, è un letterato, se pure non abbia scritto un rigo. *E Bruto e Numa e Romolo e gli Orazii e gli Scevoli e Scipioni e Decii e Catoni*, non dubita di chiamare letterati, solo aggiungendo alla denominazione l'epiteto di attori (*letterati attori*), per distinguerli dai letterati scrittori; i quali, poi, scrivono solo perchè non possono operare [5].

Una compenetrazione più completa delle lettere con la morale non crediamo sia possibile. E neanche come critico l' Alfieri s' arresta all'enunciazione generica del principio, arretrando poi di fronte alle conseguenze che naturalmente ne derivano e che avrebbero dovuto spaventare per la loro novità e per il loro ardire. Forte de' suoi principii e fidente in essi, egli giudica alla loro stregua dei più celebrati poeti. E non teme di escludere dal novero dei sommi, Orazio che scriveva *con molta eleganza debolissimi pensieri* [6], e Virgilio

[1]) *Principe*, libro II, cap. 2°.
[2]) II, 3°.
[3]) II, 7°.
[4]) II, 8°.
[5]) III, 4°.
[6]) II, 1°.

che ha *sceltezza e maestà di parlare*, *varietà e imitazione d'armonia*, *vivacità di colori*, *evidenza*, *brevità*, *costume e mille altre: ma totalmente quasi manca della principalissima parte d'ogni scritto che ha per base il vero*, *robusto pensare e sentire*, e a cui, imperturbabilmente severo, rinfaccia, perchè ispirato a servilità e cortigianeria, nientemeno che il famoso episodio di Marcello [1]).

Sommo poeta è, infine, solo chi aggiunga *alle immagini*, *agli affetti*, *all' armonia*, *all' eleganza*, *la sublime robustezza*, *l'amore del vero*, *l'ardire*, *la fierezza e l'indipendenza*, *e il forte e giusto pensare* [2]).

Mai la forma artistica è stata più depressa di fronte al contenuto; il Manzoni stesso non ha mai detto che Virgilio non sia stato uno dei sommi, sommissimi poeti. E se si pensi che l'Alfieri promulgava i suoi canoni e pronunziava le sue condanne mentre le voci più grate agli orecchi e agli animi, erano gli ultimi belati dell'Arcadia e i primi rimbombi del Monti, vuoti quasi quanto quelli, si dovrà restare stupiti d'una convinzione così salda e audace.

∴

Quel che si è detto delle lettere in generale, va inteso tanto più della tragedia in particolare. Essa, come il più nobile dei generi letterarii, è l'ideale della bellezza artistica, è la bellezza svolta e presentata in tutti i suoi elementi, portati al sublime. E siccome primo elemento della bellezza è la verità morale, così essenza della tragedia è il vero morale, suo scopo il miglioramento dell' umanità coll'educazione delle più forti e nobili virtù umane. *Io credo fermamente*, così l'Alfieri nella sua risposta al Calsabigi, *che gli uomini debbano imparare a teatro ad essere liberi*, *forti e generosi*, *trasportati per la vera virtù*, *insofferenti d'ogni violenza*, *amanti della patria*, *veri conoscitori dei proprii diritti*, *e in tutte le passioni loro*, *ardentissimi*, *retti e magnanimi*.

Questo insegnamento nella forma drammatica non può essere di-

[1]) *Principe*, libro III, 9°.

[2]) II, 9°.

retto e si fa per via d'esempio; si rappresenta cioè il desiderabile, il modello ideale. La tragedia fa la rappresentazione d'un'umanità perfezionata, un'umanità di uomini quali dovrebbero essere e non quali sono. Essa non è semplice imitatrice di forti e rare passioni naturali, non una semplice selezione nella natura, ma un miglioramento di questa; è una purificazione del buono, un'irradiazione più luminosa del bello, che in natura si trovan sempre intorbidati e offuscati dal cattivo e dal brutto; è sogno audacissimo di bellezza e di verità morale, è creatrice d'un mondo che accende d'amore per sè ed eccita gli uomini all'imitazione.

Questo carattere d'idealizzazione distingue, secondo l'Alfieri, la tragedia dall'altra nobilissima ed utilissima forma di letteratura: la storia. Ambedue hanno per fine d'educare la virtù, ambedue si servono dell'esempio; ma la storia s'attiene alla narrazione dei fatti dell'umanità reale, la tragedia crea un'umanità ideale. Per questo loro carattere diverso, spesso le due forme sono antiteticamente da lui nominate. Nella nota 4ª alla prosa 2ª del Misogallo, fra le altre ragioni che lo han trattenuto dallo scrivere storie, annovera questa: *perchè avvezzo da molti anni a dipingere gli uomini in poesia quali potrebbero e dovrebbero essere, troppo mi farebbe ora stomaco il dipingerli quali sono.* Concetto di cui è parafrasi il sonetto seguente:

E carmi e prose in vario stil finora
Io scrissi, abil non dico, ardimentoso;
Storie non mai, perchè il carco gravoso
Pensante autor veracemente accora.
Spinger per alto mare altera prora
Può almen l'epico vate armonioso,
E l'oratore e il Tragico e il sugoso
Filosofante, han vasto il campo ognora.
Arti tutte divine in cui ritratto
L'uom qual potria pur essere, s'innalza
Al ciel chi scrive e il leggitore a un tratto.
Ma il pinger casi ove la vera e scalza
Triste natura nostra il tutto ha fatto,
Fuor che in commedia il fessi, a me non calza.

L'idealizzazione, il perfezionamento della natura, è dunque carattere specifico della tragedia. In esso consiste il sublime, che è perciò di questa forma d'arte elemento essenziale: senza l'ammirazione che eccita in noi il sublime, tragedia non ci può essere. In quel luogo della *Vita* [1]) in cui nega addirittura la legittimità e l'efficacia del dramma borghese, l'Alfieri riassume la condanna capitale di questo genere in ciò: che i personaggi di cui esso si serve *non si fanno ammirare.* E numerosissimi altri luoghi potrebbero citarsi in cui il sublime appare considerato da lui come coefficiente necessario della bontà d'una tragedia, d'un episodio, d'un personaggio. Così, p. es., ritiene poco degno di tragedia il soggetto della *Congiura dei Pazzi*, perchè manca in quell'azione la sublimità degli scopi; poco tragica la fine di Saul perchè non è sublime che un re s'uccida per non cadere nelle mani dei nemici. E vede invece nel soggetto della *Sofonisba* un argomento tragico di prima forza, per la maraviglia che i nomi che v'entrano eccitano con la loro sublimità.

Ma, per compiere la sua missione educatrice, la tragedia non deve contentarsi di presentar l'esempio. Essa deve inculcarlo bene addentro nell'animo dello spettatore; e per questo fine niente val meglio che presentarlo a un animo commosso. In tutto simile a un terreno che non accoglie e feconda la sementa che vi si sparge sopra se non è stato profondamente smosso dall'aratro, l'anima umana non fa tesoro dei germi sparsi dal buon esempio se non li riceve nella commozione o se il buon esempio non è tale da commuovere di per se stesso. Sulla superficie liscia ed uguale d'un'anima imperturbata, essi sfuggono senza far presa. La tragedia, quindi, non è perfetta se non commuove, e non c'è tragico vero se all'ammirazione per il sublime non s'aggiunge la commozione profonda che suscita il pietoso o il terribile. *La sola sublimità, ove non riunisca in sè una dose pari d'affetto, piace assai più nella storia che non sul teatro, dove l'abbondanza di quella, non compensa mai la mancanza o scarsità di questa* [2]).

Il carattere tragico si riassume insomma in due elementi, ambe-

[1]) Epoca IV, cap. 29.°

[2]) *Parere* sulla *Sofonisba.*

due necessarii: sublimità e commozione. Ma qui, si badi, c'è da tener conto d'un'oscillazione nell'uso della parola *tragico* in Alfieri. In sostanza, *tragico* significa per lui ciò che riunisce in sè gli elementi del sublime e del commovente; ma quando non definisce con intenzione usa quella parola nel significato abituale e tradizionale di pietoso e terribile soltanto. Viene insomma a distinguere, di fatto, *degno di tragedia* che è ciò che riunisce in sè gli elementi necessarii per una buona tragedia, da *tragico*. Così, p. es., nel parere della *Sofonisba*, dopo aver esaltato il carattere di Scipione perchè è di prima sublimità, e quindi capace di far buona figura nella tragedia, osserva che però ha il difetto di non essere tragico: e fa così, in questo caso, del *tragico* un elemento coordinato alla sublimità nel carattere di dignità tragica, mentre la sublimità è per lui, nel pensiero intenzionale, subordinato ad esso *tragico*. E altrettanto viene a dire a proposito di Sofonisba, di cui si compiace come d'un carattere degnissimo di tragedia, e che può essere in tragedia di prima sublimità, quantunque non sia dei più *tragici*.

Ma, insomma, questa incertezza nell'uso della parola non implica niente affatto una contradizione intima di pensiero e di sentimento critico, ed è solo una spiegabilissima inesattezza di linguaggio, proveniente da un rimasuglio d'abitudine all'antico e tradizionale valore della parola. In sostanza, poi, qualunque elemento di tragedia egli lo giudica secondo i due coefficienti: sublimità e commozione; e non ci può esser dubbio sull'atteggiamento del suo pensiero.

Studiamo dunque ora questi due elementi, ognuno per sè, nella sua poetica.

∴

La sublimità è nel concetto dell'Alfieri il carattere di grandezza morale portato al punto da destar la maraviglia, è lo splendore del vero etico, quella sublimità, insomma, che nel *Principe* [1]) è definita: *verità, evidenza e forza di pensieri.*

[1]) Libro II, cap. 2.°

Nel fatto, però, degli elementi d'un'altra grandezza di carattere più materiale ed estrinseco, sembrano esser ritenuti da lui coefficiente indispensabile della vera sublimità d'un soggetto teatrale. Quasi che la sublimità tragica fosse qualche cosa di più esigente che quella sublimità astratta, in tragedia grande e sublime è da lui giudicato solo quello in cui la mirabile grandezza morale si riveste di tali elementi d'una grandezza più materiale ed esteriore. Questa specie di grandezza si può riassumere nella celebrità e potenza, o almeno antichità, del popolo a cui appartengono i personaggi della tragedia, e nel ceto elevato di questi, in quel che ora si direbbe la loro elevata posizione sociale. Un popolo che non sia il greco o il romano, non è molto degno di tragedia; personaggi che non siano re, principi, consoli, governanti, insomma, con qualunque nome e in qualunque forma, non son degni di tragedia; se pure l'avvenimento che di quel popolo e tra quei personaggi si svolge, sia ricco di tutte le manifestazioni della più vera e solida grandezza morale.

Così il *Bruto secondo* vince di sublimità il *Bruto primo*, perchè *la Roma di Cesare di tanto superava in sublimità e in grandezza la Roma dei Tarquinii* [1]). Eppure nel *Bruto primo*, come riconosce lo stesso Alfieri, c'è tanto maggiore splendor di virtù in tanto maggior contrasto di passioni, in tanto più penosa lotta dell'affetto col dovere.

Il *Filippo*, « *è un fatto molto moderno per cui i personaggi non hanno la maestà degli antichi e paion sempre aver preso in accatto la grandiloquenza* » [2]). Nel parere sulla *Rosmunda* afferma che soggetti degni di tragedia sono o giustamente paiono quelli d'un popolo grande. Nel parere sull' *Ottavia* si rallegra del suo ravvedimento dall'errore in cui da qualche tempo incorreva di trattar soggetti *troppo moderni.* E trova gran difetto della *Congiura dei Pazzi* quello d'essere *un modernissimo fatto succeduto in paese piccolissimo.* E nella lettera alla marchesa Alfieri di Sostegno, da Londra,

[1]) *Parere* sul *Bruto II.*

[2]) *Parere* sul *Filippo.*

del 12 febbraio '84 [1]) ha questa affermazione d' un fatto che somiglia molto a un giudizio *a priori*; che *le tragedie che han fatto grandi i loro autori son sempre state di soggetti eroici greci o romani.*

Quanto al ceto elevato dei personaggi, abbiamo già visto il giudizio che dà del dramma borghese. Personaggi che non siano re o principi è impossibile che riescano a destare l'ammirazione, e una tragedia di tali attori è *un' epopea di rane* [2]). Nel parere sul *D. Garzia*, mosso dallo stesso sentimento, parla con una cert' aria di sprezzo di Eleonora che non ha potuto innalzare alla grandezza tragica perchè *mezza privata, come figlia d' un semplice vicerè di Napoli*; che a noi non parrebbe neppure tanto pochino. E nel parere sulla *Merope* loda la sua eroina che è *madre regina in tragedia e non mamma donnicciuola*, giungendo all' illusione che il titolo di regina e la maggior dignità del nome *madre*, possano compensare tutto l' immenso poema d' affetto che va perduto nella trasformazione del tenero nome di *mamma* nell' altro da lui preferito.

Discuteremo in seguito, trattando dell' originalità e spontaneità della sua poetica, se questi principii non siano spiegabili, giustificabili, e come. Per ora teniamo presente quella contaminazione che troviamo in essa poetica, per cui la sublimità, che dovrebbe essere schiettamente morale, si riassume di fatto in due elementi: grandezza morale e magnificenza estrinseca.

Dalla concezione generale della tragedia, calandosi e concentrandosi sul singolo personaggio, il sentimento della magnificenza si risolve nell' esclusione quasi totale dei subalterni. Il sentimento della moralità produce l' esclusione del personaggio vile. Non solo una tragedia che nel suo insieme non lasciasse un' impressione di alta verità morale sarebbe condannabile e priva di bellezza, ma il singolo personaggio non può essere deturpato dall' immoralità, perchè il personaggio bassamente immorale non è degno di tragedia. Solo, per i singoli personaggi la moralità assume un significato più lar-

[1]) Mazzatinti, op. cit., p. 49.

[2]) *Vita*, epoca IV, cap. 29.°

go. Una tragedia di tutti personaggi virtuosi e buoni sarebbe certo impossibile; escludere dal campo tragico l'azione del malvolere, dell'oppressione, della violenza, sarebbe rinunziare alla tragedia. Mai come sotto i colpi della persecuzione, s'accende e rifulge l'innocente virtù; mai come sotto il giogo del tiranno grida eloquente l'amore di libertà che di tutte le virtù è base e vertice. Ma della morale in atto, che per il singolo personaggio non può assolutamente esser norma, occupa il luogo la morale in potenza, ossia la grandezza d'animo. Anche nel male ci può essere una grandezza d'animo che si manifesti con una forza indomita di volontà, di carattere; dove c'è questa, non c'è l'immoralità vera, non c'è il vero male. Negazione d'ogni principio etico è la meschinità, la debolezza, la piccolezza. In un malvagio grande c'è la possibilità d'un grande virtuoso; quella potenza d'animo che opera il male può un giorno rivolgersi al bene, ed egli può divenir grande in questo com'era stato grande in quello. La forza c'è, manca la direzione. Ma il male vero, la vera negazione della verità morale, è la mancanza di quella forza; l'uomo spregevole è l'uomo debole; l'uomo non uomo, l'uomo ripugnante, brutto, e quindi non tragico, è il vile, il codardo. L'estetica della morale pura che governa la tragedia nel suo generale andamento, divien così, applicata al singolo personaggio, un'estetica della grandezza. Se non tutti buoni, almeno tutti grandi perchè la grandezza è già una forma iniziale di moralità. « *Negli uomini in generale, principalmente amiam noi il forte sentimento che è il fonte vero d'ogni bene buono come altresì d'ogni male buono; ch' io avrò pur la temerità di dar questo epiteto al male allorchè egli da passioni ardenti ed altissime procreato, si fa d' altissimi effetti cagione* » [1]. In queste parole è la sintesi dell'atteggiamento critico da noi analizzato.

La grandezza è dunque la regola a cui in tragedia non si sottraggono neanche i personaggi malvagi; è, direi, la morale del male in tragedia. *Allorchè l' odio che eccitano i delitti non partecipa dello*

[1]) *Misogallo*, prosa 2.ª

sprezzo, il personaggio che ne è reo si vede comparire in palco senza ribrezzo e con curiosità mista di maraviglia e terrore [1]. Tale il principio alfieriano; ed è principio che sta a fondamento di molti giudizii concreti del nostro. — Il Nerone della sua *Ottavia ha tutta l'atrocità e più che non ne fa d'uopo per riuscir tragediabile, come anche tutta la grandezza che si richiede per far sopportare l'atrocità* [2]. Il Polifonte della sua *Merope*, è tragico perchè *non vile*. E Lorenzo de' Medici è tiranno degno di tragedia perchè è grande, e tale l'ha fatto perchè Raimondo potesse degnamente congiurare contro di lui [3].

Viceversa, un essere troppo vile, troppo basso, che operi per vie coperte, debole, non oso d'affrontare il pericolo a viso aperto, di proclamare il suo volere ad alta voce, è personaggio difettoso e niente tragico; egli condanna quelle tra le sue creature che gli sian riuscite tali, e quando è stato costretto dalla necessità a farle così, cerca di lasciar nell'ombra loro e il loro animo, temendo che lo spettatore non ne sia rivoltato, e si scusa poi di quel tanto che necessariamente è dovuto apparirne. Nel *Polinice*, ha fatto che Creonte non manifesti i suoi fini iniqui *perchè troppa nausea ne sarebbe poi venuta agli spettatori ogni qualvolta fosse poi ritornato in palco* [4]. Marco è la *principal macchia* della sua *Virginia*, *perchè è in nulla romano, nè lo può nè lo deve essere.* Ma pure *essendo egli parte necessaria dell'azione non vuol riportare il carico della viltà sua. Questo personaggio è figlio della tirannide di Appio. Sovr'esso se ne dee riversar l'odiosità, e all'autore si dee tener conto di non averlo introdotto mai se non brevissimamente dov'era necessario.*

Egisto, nell'*Agamennone* « *non può riuscire tollerabile perchè è un vile che non ha altra passione che l'ambizione di regno che in lui poco si perdona perchè si conosce che egli ne sarà incapace* » [5]; e nell'*Ore-*

[1] *Parere* sulla *Virginia*.
[2] *Parere* sull'*Ottavia*.
[3] Rispettivi *pareri*.
[4] Lettera al Calsabigi.
[5] *Parere* sull'*Agamennone*.

ste « sarà sempre un personaggio spiacevole, vile, ... che di pochissima lode riesce all'autore allorquando si è fatto soffribile, e di molto biasimo se tal non s'è fatto ». Maria Stuarda è la sua peggior tragedia (e lo è infatti, ma non interamente per questo) perchè i due personaggi reali son *vilissimi e nulli*, e Botuello un *iniquo raggiratore.*

Questo procedimento per cui il principio supremo e generale di moralità si risolve, nell'esecuzione dei varii personaggi, in un principio particolare di grandezza che fa escludere i vili, nasconde un atteggiamento molto spiccato e caratteristico della critica alfieriana, che ritroveremo poi anche nell'altro gruppo di principii riferentisi alla commozione.

Studiamolo brevemente.

Nel parere sull'*Oreste* l'Alfieri esprime il timore che il suo prota gonista possa non riuscire molto simpatico perchè, infine, non animato da altra passione che la vendetta, ed incapace quindi d'eccitare nello spettatore un vero interessamento. Poi, come abbiam visto, biasima il personaggio d'Egisto perchè troppo vile e perciò non tragi co. Qui non è chi non veda una contradizione, per poco che non si fermi alla prima buccia del ragionamento. La viltà del personaggio d'Egisto è, nella totalità della tragedia, elemento essenziale perchè il personaggio d'Oreste sia affetto proprio da quella simpatia e da quell'interessamento che l'Alfieri teme gli debbano in gran parte mancare. La sua profonda immoralità è quella che non fa immorale il dramma. La vendetta cessa di dispiacere divenendo, diretta contro di lui, una giusta punizione. Trovare un vile di quella natura, successore sul trono di Micene e nel cuore di Clitennestra al più grande eroe dei greci, e trovarlo a celebrare con piena sicurezza, perchè sopra una tomba e un cadavere, il decimo anniversario della morte del re dei re, lui che per viltà ha armato a quella strage il pugno d'una donna, più fermo del suo; e trovarlo a sbramar la sua rabbia di persecuzione sopra una fanciulla isolata, debole, inerme — ecco quello che ci fa comprendere in Oreste un inasprimento della decenne sete di vendetta, e un subitaneo divampar terribile per furo-

re, della fiamma per ben due lustri covata in seno per sentimento di dovere — ecco quello che fa consentire lo spettatore con Oreste e fa dimenticare quel che di troppo duro e di troppo feroce c'è nella sua lunga e inesorabile premeditazione. E quando Oreste torna sulla scena col pugnale insanguinato e racconta:

> . . . . . . sovr' esso
> Io mi scagliai, non è più ratto il lampo,
> Piangea il codardo e più m' empiea di rabbia
> Quel pianto infame. Ahi, padre, uom che non osa
> Morir t' uccise! . . . [1])

solo l'immagine d'Egisto suscitata in tutta la sua viltà dall' epifonema finale è capace di farci compatire e perdonare il giovinetto furente — Ma l'Alfieri trova che Egisto è troppo vile, e in nome di un principio che ha radice in un vivissimo sentimento morale, biasima ciò che toglie alla tragedia quasi tutto quel che vi sarebbe di moralmente ripugnante.

Abbiamo recato quest' esempio perchè in esso quell'atteggiamento critico a cui accennavamo si rileva spiccatissimo. Manca all' Alfieri un' impressione esatta dell'effetto complessivo della tragedia, del sentimento finale che si determina per esso nello spettatore ed è risultante dell'azione morale dei varii caratteri. Pare che egli tratti queste forze morali come se fossero delle forze fisiche, e che creda di ottenere la maggior risultante col dirigere ognuna di esse parallelamente alla stessa mira. Produrre il più energico effetto è suo scopo, e a raggiungere questo *maximum* tratta ogni elemento concorrente come se isolatamente dovesse avere la massima efficacia per conto suo; e gli sfugge il valor di contrasto che nella combinazione quegli elementi potrebbero assumere, ed ha un risultato più debole.

Ora, da che proviene quest' errore, quale ne è la cagione in-

[1]) Atto V Scena XII.

tima, che c'è in fondo ad esso come sua spiegazione ed origine? C'è che l'Alfieri, per quanto nel giudicare volesse divenire spettatore o lettore puro e semplice delle sue tragedie, ne era infine sempre l'autore, e dell'autore non gli riusciva di spogliarsi. Le corde sensibili che incominciavano a vibrare nella sua anima quando sedeva giudice delle sue opere stesse, ridestavan subito in quelle d'autore le vibrazioni creatrici, e, per quanto egli facesse, la tragedia gli si presentava sempre dinanzi, senza sua coscienza, nel sentimento che l'aveva generata e non in quello generato da lei. Ora qual era il sentimento generatore delle sue produzioni tragiche? Un impeto lirico, e ce lo dice lui stesso. La lettura d'un'azione eroica, un ricordo per caso balenatogli alla mente, l'audizione d'un nome famoso, bastavano ad accendere in lui un furore che non s'acquetava se la tragedia così istantaneamente concepita non fosse stata almeno tutta distesa. Ora, un tale impeto lirico è nemico capitale di quell'oggettivarsi dell'autore, di quell'analisi anticipata dell'effetto complessivo dell'azione, necessaria a stabilire quanto e in quale misura e in qual maniera i singoli personaggi debbano più efficacemente concorrervi. L'impeto lirico trascina tutto nella sua corrente; la voce d'ogni personaggio è un po' la voce di tutta la tragedia, ogni scena un raggio della luce che da tutto l'insieme si sprigiona. L'anima dell'autore così infiammato, esaltata dalla sublimità del soggetto per tale sublimità scelto, era accordata a un suono di magnanimità e di grandezza, e nella foga non sapeva emettere che quello. Arrestarsi a riflettere se una nota molto diversa avrebbe prodotto un effetto più vivo nell'armonia totale, sarebbe stato un raffreddamento di quell'impeto lirico. Solo l'unisono era possibile per una concezione così furente e veemente. — Esempio più caratteristico di questo andamento spontaneo dell'arte alfieriana, lo abbiamo nella Sofonisba. Qui troviamo in principio tre figure drammatiche: Massinissa, Siface e la protagonista, animati da passioni diversissime: amore, gelosia e sete di vendetta; che si agitano intorno alla salda magnanimità e sublimità di Scipione e in un'atmosfera di grandezza che emana dai nomi di Roma e di Cartagine. Ebbene, gl'impulsi primitivi presto languiscono in tutti e tre que' personaggi, il loro moto proprio individuale s'inde-

bolisce, s'accenna in ognuno una tendenza sempre più spiccata verso la sublime magnanimità del Romano, e presto, doma ogni passione particolare, tutti finiscono in una splendida gara di generosità e di grandezza. La tragedia evapora in una lirica.

Ora, dicevamo, quest' impeto che trascina l' Alfieri autore, si ridesta un po' anche nell'Alfieri critico e turba in lui la schiettezza dell' impressione generata dalla tragedia, alterandola con la reviviscenza del sentimento generante. Onde l' enunciazione di quei principii particolari e di quei giudizii sulla necessità della grandezza d'ogni personaggio, che son mossi da un principio di moralità, ma contraddicono talora allo scopo morale più generale e comprensivo ch'egli si propone.

Questo atteggiamento ora studiato nella sua critica, si ritrova spiccatissimo nell'altro gruppo di principii, riguardanti l'elemento commovente della tragedia.

∴

A stabilire tali principii si direbbe che l' Alfieri, invece di analizzare gli elementi da cui è prodotta nello spettatore una commozione più energica, inconsciamente analizzi il suo furore creativo, e che il processo artistico nel quale quello trovava uno sfogo mentr' ei componeva le sue tragedie, lo creda precisamente il più adatto a suscitar quel furore, quel calore, quella commozione nell' animo di chi vede o di chi legge. Concepita la tragedia con impeto lirico come irradiazione d' un fuoco divino da una grande verità morale che manda il lampo nel momento supremo della catastrofe, in cui trionfa o soccombe, tutto quello che non è fiamma di quel fuoco o avvicinamento alla catastrofe, è per lui raffreddamento ed ostacolo. Quel che più preme è dunque tener sempre acceso il calore ed avanzar l' azione. Ed ogni episodio che non avvicini immediatamente la meta di essa azione, è fuori di luogo ed escluso; ed ogni personaggio che non operi per via diretta ad affrettar lo scioglimento e non abbia in sè un calor tragico continuo, non è necessario ed è escluso.

Trasportati dalla sua arte nella sua poetica, questi procedimenti spontanei divengono tracce prescritte ed assurgono alla dignità di principii *a priori*. Quel che avrebbe richiesto un raffreddamento nel suo furore creativo, gli pare che debba generar freddezza nello spettatore. E poco tragico è giudicato un episodio che non sia immediatamente un passo dell' azion principale, poco tragico ogni personaggio che non operi direttamente alla catastrofe, poco tragico chiunque non sia eccitato da una fortissima passione operante. Tragico è essenzialmente per lui il personaggio commosso più che il commovente, l' attivo più che il commosso. Tutto il significato, tutto il valore emotivo che talora può racchiudersi anche nell' individuo privo di passione violenta o non energicamente operante, gli sfugge. Eppure questo valore è qualche volta immenso, e un tale personaggio può contribuire moltissimo all'effetto complessivo della tragedia e a quello finale della catastrofe, senza essere stato mosso da passione alcuna che, per via più o meno diretta, abbia determinato il corso dell'azione, senza aver operato in modo alcuno all'affrettamento della catastrofe. Desdemona che nell'ultim'atto dell' *Otello* si fa svestire dal la damigella, e canta un' antica canzone che consuona con la sua malinconia indefinita di quella sera, sarebbe stata per l' Alfieri una figura poco tragica perchè non opera niente e non ha calor di passione. Eppure è quella sua passività inconsapevole che rende assai più commovente la catastrofe; e mentre ella canta, chi ascolta freme di pietà e di terrore.

Ma senza uscire dalla produzione alfieriana, il nostro ha egli pure un personaggio di questo genere; ed è uno de' suoi più belli: Agamennone. L' abbandono confidente e sicuro alle provate dolcezze degli affetti domestici e alla gioia serena della dimora in patria, d' un animo da dieci anni teso, vigile e sempre armato contro le astuzie e le violenze d' un nemico formidabile e il furore degli elementi, quando, invece, in patria l' aspetta il suo più fiero nemico, nella famiglia il tradimento e la morte — sono qualche cosa di profondamente e intensamente commovente, quantunque Agamennone non sia spinto da quegli affetti a nessuna azione energica, nè acceso di nessuna veemente passione. E la pietà per lui, e l' odio per Egisto,

e il disprezzo per Clitennestra, e l'orrore per il lor misfatto, ne ricevono un risalto che accresce a mille doppii l'effetto artistico e morale della tragedia. Ebbene, l'Alfieri condanna inesorabilmente questo suo Agamennone e dice che a ragione sarà molto biasimato perchè *non è mosso da passione veruna* e non opera altro che il farsi o anzi *il lasciarsi uccidere* [1]).

Un altro esempio è nello stesso *Agamennone*. Elettra è forse di questa tragedia la figura più commovente. Tutto l'interesse che son capaci di destare gli altri personaggi, si raccoglie purificato in lei. La pietà e la simpatia per Agamennone, alle quali la memoria del sacrifizio d'Ifigenia toglie un pieno abbandono dell'animo nostro, sono senza eccezione e senza ritegno per la giovinetta saggia che del tradimento e dell'onta del genitore soffre quanto potrebbe soffrirne lui stesso, e con perfetta innocenza e incolpabilità. Un certo consenso coi terrori di Clitennestra e co'suoi rimorsi e con la sua vergogna — che per essa si accenna però appena ed è soffocato dal disprezzo per la cecità e la colpevole debolezza della sciagurata donna — diviene simpatia e consentimento profondo per quel tanto di Elettra che nel suo animo di figlia rispettosa e amorosa è riflesso dei sentimenti materni. Si ha vergogna con lei delle colpe di Clitennestra, si trema con lei de'suoi timori pel ritorno di Agamennone, e intanto con lei stessa si piange con strazio l'infame tradimento fatto al padre. Il dolore della tragedia è tutto raccolto in questa giovinetta innocente e saggia, e, passando attraverso la sua figura commovente, giunge a noi moltiplicato dalla piena simpatia. Ebbene, l'Alfieri condanna anche Elettra perchè ella non opera niente per conto suo. E trova molto più tragica la Elettra dell'*Oreste*, perchè questa è animata da una vera passione, la vendetta. Mentre invece questa Elettra è proprio davvero quasi inutile non essendo altro, suppergiù, che una ripetizione del protagonista.

Questi giudizii che si dura fatica a spiegarsi, divengono comprensibili se si pensi al sentimento dell'Alfieri creatore riguardo alle figure esaminate. Al furore con cui egli stendeva le sue trage-

[1]) *Parere* sull' *Agamennone*.

die, far parlare Agamennone e la prima Elettra doveva essere di raffreddamento e di remora, perchè di quei personaggi non ha nessuna passione impetuosa il primo, nessuna passione attiva ed operante il secondo. E perciò li giudicava freddi anche nell'effetto della tragedia. Invece eseguendo l'Elettra dell'*Oreste*, poteva scrivere seguendo il furore da cui era invasato, perchè il carattere furibondo era a proposito, e conveniente alla sua creatura artistica. E come questa lo aveva sodisfatto nella creazione per la consonanza col suo furore, così se ne contentava e la lodava, giudicando dell'effetto da essa prodotto.

Pure, malgrado quella specie di abbaglio dovuto alla reviviscenza dell'autore nel giudice, il retto criterio non è poi così sopito in lui che talvolta non veda o non traveda almeno ciò che davvero è opportuno per l'effetto della tragedia sullo spettatore. Ma, curioso, il mezzo con cui ha ottenuto quest'effetto è allora per lui qualche cosa che ha efficacia di fatto, ma non, per così dire, di diritto; che non si giustifica, che ha dell'illegittimo: quasi un frutto proibito a cui in quell'occasione non ha potuto fare a meno di mordere, ma senza potersi approvare pienamente d'averlo fatto. Le regole sono per lui inviolabili una volta stabilite, e invece di pensare a modificarsele continuamente *a posteriori* secondo l'esperienza, una volta stabilite le accetta come verità *a priori*. E quando l'effetto c'è, malgrado l'infrazione di esse, invece di correggerle le lascia quali sono e constata una specie d'antagonismo tra le regole e l'effetto. Fa un po' come i maestri di musica che d'una dissonanza che piace dicono che è un errore d'armonia, che però fa bene; senza pensare che la prima regola d'armonia è l'orecchio umano, del cui piacere la matematica può benissimo misurare il correlato fisico, non mai l'intima essenza psichica; che di regole fisiche non ce n'è e non ce ne può essere che valgano di fronte al fatto della sensazione piacevole, e che perciò quel che si chiama errore d'armonia, dovrebbe dirsi invece: errore dell'armonia.

Proprio così fa l'Alfieri quando in qualcuna delle sue tragedie trovi un personaggio che, pur essendo contrario alle sue regole, ci stia però bene. Dovrebbe riconoscere che quei principii intorno alla

rapidità, alla semplicità, al calore continuo dell'azione e dei personaggi, stabiliti da lui per giungere ad ottenere il massimo effetto, non son riusciti ad abbracciare e comprendere in sè tutte le ragioni e i mezzi dell'effetto teatrale; e dedurne, quindi, l'insufficienza loro. Ma invece di constatare l'errore delle regole, continua a dire che c'è errore contro le regole e illegittimità di procedimento. Solo, è un illegittimo che fa effetto.

L'intima contradizione logica che c'è in tutto questo non è del resto cosa nuova nell'Alfieri, ed è propria di tutto il teatro classico soggetto a regole *a priori*, o almeno divenute come tali. E l'Alfieri poi la nasconde a sè stesso, distinguendo *utile all'effetto* da *necessario all'azione*. Dimenticando che la regola dei personaggi necessarii è intesa solo a una maggiore energia dell'effetto della tragedia, prende la rapidità e la semplicità come fine invece che come mezzo, e distingue: legittimo è il *necessario all' azione*, ma anche l'*utile all'effetto* può talora passare.

Così, scusa Achimelech nel suo *Saul* dicendo che non è punto necessario ma che questa tragedia non va giudicata con le semplici regole dell'arte; a un esame severo non reggerebbe e si deve badare solo all'impressione che se ne riceve senza domandar le ragioni di quest'impressione [1]). Così scusa Argìa dell'*Antigone* come non *necessaria all' azione ma non inutile all' effetto* [2]). E non condanna la non necessaria Euriclea della *Mirra* perchè piace e commuove e quindi non può dirsi affatto inutile [3]).

Ma si capisce bene che sono tanti strappi che la sua coscienza di critico sopporta quando è costretta a derogare dal suo principio supremo che in arte *la parola « non necessario » nel suo vero significato esister non possa perchè tutto quello che non aggiunge toglie* [4]); in cui *necessario* è usato appunto nel senso di necessario all'azione, poichè quello citato è il principio a cui egli fa risalire il suo meto-

[1]) *Parere* sul *Saul*.

[2]) *Parere* sull'*Antigone*.

[3]) *Parere* sulla *Mirra*.

[4]) Lettera al Tiraboschi (Epistolario cit., pag. 15),

do di sopprimere tutti i personaggi secondarii, lasciando solamente quelli che erano *veramente attori*, *appassionati e concludenti.*

⁂

Resta a far cenno della critica dell'amore in tragedia, caratteristica come riassunto degli elementi fondamentali della poetica alfieriana, da noi esaminati; chè essa ha radice nelle ragioni etiche, in quanto impongono alla tragedia un fine d'utilità, e in quelle d'ordine più puramente artistico, in quanto riguardano il calore e la passione bollente come necessarii al genere tragico. Questa critica è da lui brevemente ma esplicitamente riassunta nella risposta al Calsabigi: *Se l'amore s'introduce sulle scene, dev'essere per far vedere fin dove quella passione, terribile in chi la conosce per prova, possa estendere i suoi funesti effetti. E a cosiffatta rappresentazione impareranno gli uomini a sfuggirla o a professarla, ma in tutta la sua immensa capacità; e da uomini fortemente appassionati o grandemente disingannati, ne nascono sempre grandissime cose.*

Per l'espressione d'un tale amore, un linguaggio corrispondente. La dimostrazione di esso, lasciata ai fatti più che alle parole; onde non sdolcinature, non leziosaggini, ma forti e brevi detti. *In tragedia un amante parla all'amata, ma le parla, non le fa versi; dunque non le recita affetti con armonia e stile di sonetto.* Così nella stessa risposta al Calsabigi. E nel parere sull'*Antigone*, afferma non credere che l'amore possa mai *accattare espressioni dal madrigale, nè mai parlar di begli occhi nè di saette nè d'idol mio nè di sospiri al vento nè d'auree chiome* ecc. E s'è già visto come rimproveri a Racine i suoi *tratti sdolcinati d'amore*, di fronte ai *focosi e sublimi tratti della greca eloquenza.*

II.

L'importanza capitale data all'elemento etico nell'arte in genere e nella tragedia in ispecie, e, come conseguenze di tale principio, l'ammirazione pel sublime considerata come essenza del genere

tragico, e il disdegno dei personaggi troppo bassi o vili; la contaminazione dei caratteri di sublimità intima e tutta morale con un elemento di grandezza più materiale ed esteriore; il reputare mezzo principalissimo ad ottenere un effetto vivace e una commozione energica, quel calore ottenuto con la passione bollente e attiva di tutti i personaggi (onde l'esclusione degl'inoperosi, anche se appassionati) e con la rapidità estrema e la stretta semplicità dell'azione (onde l'esclusione d'ogni episodio, scena o persona non strettamente necessarii); finalmente l'esclusione dell'amor tenero e in generale di qualunque amore non furente — questi sono della poetica dell'Alfieri i tratti più esplicitamente e decisamente e ripetutamente affermati; questi i principii da lui enunciati anche come precetti *a priori*, spessissimo posti a fondamento del giudizio concreto, e non semplicemente seguiti nella pratica: son quelli che formano la caratteristica più spiccata della sua teoria sulla tragedia.

Quali riscontri offre questa poetica con le teorie già da altri enunciate?

*
* *

Nella teoria dell'insegnamento morale come fine dell'arte, in sostanza, come pura teoria, non c'è niente di nuovo. Che l'arte in generale debba essere maestra della vita, e la tragedia in particolare educatrice delle passioni umane, è ammesso da tutti i precettisti antichi e moderni che l'Alfieri poteva conoscere e certamente conosceva.

Aristotile aveva imposto alla tragedia come fine imprescindibile la κάθαρσις τῶν παθημάτων, la purgazione delle passioni. Se il significato del precetto sia esclusivamente estetico o invece principalmente e profondamente etico, è quistione dibattuta da un secolo, e di cui non è qui il luogo di parlare. Certo è che per tutti gl'interpetri della *Poetica* fino a un secolo fa, il precetto va inteso in senso morale, e sotto questa luce esso doveva apparire all'Alfieri. Ma è pur certo che in tutto il resto della *Poetica* d'Aristotile, del principio moralmente inteso non c'è nessun riflesso, nessuna applicazione, nessuna deduzione. Il sommo filosofo, e con lui tutto il mondo classico che

lo seguì, reputò ottime, tragedie da cui non potrebbe trarsi proprio nessun insegnamento morale [1]). Tantochè se pure alla purgazione delle passioni egli abbia dato il valore di massima morale (nel che convenivano sempre tutte le varie interpretazioni del suo più preciso significato), bisogna dire che tale massima sia restata senza nessun valore pratico per lui stesso.

Questa incoerenza che appariva nel maestro fu accettata senza scrupolo da tutti i suoi seguaci, che imitaron da lui l'enunciazione del canone e la negligenza di esso. Il principio dell'insegnamento morale come fine della tragedia, fu predicato ed ammesso più o meno da tutti i critici e da tutti gli artisti, e con uguale regolarità e generalità negletto nell'applicazione pratica artistica e critica. Fu cioè la minor preoccupazione degli uni nella composizione delle tragedie, il coefficiente più negletto dagli altri ne' giudizii portati su di esse. E così fu che le accuse d'immoralità mosse da Platone contro il teatro greco, poteron risorgere sulla bocca dei solitarii di Port-Royal contro il teatro francese. E così fu che con grande ragione il Cesarotti, nel *Ragionamento sul Maometto di Voltaire* [2]) potè scrivere: *È molto tempo che si ripete che la tragedia è la scuola della vita civile; ma dacchè si coltiva quest'arte non mi pare ch'ella abbia insegnate grandi cose.*

La contradizione probabilmente passava inosservata ad interpetri e ad autori di poetiche di seconda mano, che accettavano, come si direbbe, in blocco i principii e i giudizii tradizionali, senza analisi ed esame critico. Ai migliori forse appariva, ma l'*ipse dixit* non è valso per gli aristotelici meno che per i pitagorici; e in nome del maestro della logica s'era capaci d'accettare perfino la contradizione.

Solo in alcuni pochi si rivela un pensiero proprio; e di questi toccheremo, restringendoci nell'esame a quei critici soltanto il cui pensiero contribuì a formare l'ambiente di coltura nel quale si svolse e si educò l'ingegno dell'Alfieri.

[1]) Il Cesarotti, nel suo *Saggio sul diletto della Tragedia*, osserva appunto come l'*Edipo Re*, la tragedia modello per tutti gli antichi, non insegni proprio nulla.

[2]) Precede le sue traduzioni della *Morte di Cesare* e del *Maometto*.

E incominciamo dagl'italiani, e dal critico d'autorità più indiscussa in tutto il secolo XVIII, da quello la cui opera fu detta dal Carducci *una gran Corte di cassazione sulle opinioni allora in voga*, dal restauratore del sano gusto classico: dal Gravina, insomma; uomo d'ingegno acuto e largo, dotato di retto criterio e ricco di meravigliose intuizioni.

Egli — restauratore dei canoni della poetica aristotelica logori e sfigurati dall'uso tradizionale, col tentativo di riportarli al significato originale dato loro dallo Stagirita, secondo il buon senso e la ragion naturale; e flagellatore dei fanatici aristotelici che quei principii malintesi rispettavano come una legge assoluta di natura — interpetrando il canone della purgazione delle passioni, più che affermare un principio regolatore dell'arte del poeta tragico, constata un effetto necessario del carattere stesso della tragedia.

Questa è per lui maestra della vita, non in quanto debba dirigersi a rivelare verità concrete, particolari e pratiche, a fare schiudere in noi i germi delle virtù, a indirizzare tali virtù a un fine determinato; ma in quanto mettendoci continuamente sott'occhio fatti terribili o pietosi, rende, per forza d'abitudine, meno sensibili in noi le corde del terrore e della pietà. E questo concetto, esposto nel cap. 4° del suo trattato *Della tragedia*, ripete, press'a poco, nel cap. 9°, là dove dice come la tragedia, col presentare *passioni veementi e fatti tumultuosi*, viene a rivelare il nulla dei beni di questo mondo e il male inevitabile sempre in essi nascosto; e con ciò stacca dalla vita terrena e dirige l'animo ai beni della divina. Si tratta dunque, come osservavamo, d'una conseguenza naturale del carattere di quella forma d'arte più che d'un fine che essa scientemente ed intenzionalmente debba proporsi. La tragedia pensa a far vibrare in noi le corde del terrore e della pietà, e a questo son dirette le regole della poetica. Che esse vibrando s'abituino a vibrare e siano meno facilmente impressionabili e rendano inerti quelle dei desiderii mondani, è un fatto con cui si giustifica e s'innalza questa forma letteraria; ma non si viene con ciò a stabilire una legge che proponga all'artista un fine a cui la sua arte debba coordinare i suoi mezzi in un certo modo, una meta a cui egli debba intendere seguendo una

strada piuttosto che un' altra. Siamo fuori del campo della poetica, fuori del dominio dei precetti. La morale, che nell' Alfieri è mira intenzionale, pel Gravina è una conseguenza naturale; l' utilità è corollario che scaturisce dalla soluzione del problema e non dato del problema stesso. L' artista dalle constatazioni del Gravina è lasciato perfettamente libero, perchè di leggi artistiche aventi radice in un principio morale, dai suoi insegnamenti non ne deriva nessuna. Si rappresenti la virtù conculcata o esaltata, il vizio premiato o punito, i personaggi grandi o vili, virtuosi o corrotti — tutto questo è indifferente. Lo scopo è commuovere, e il bello sta nell' imitazione ben fatta d' un modello qualsiasi.

La tragedia ideale del Gravina è perciò molto lontana dalla tragedia dell'Alfieri. Per questo, essa è rappresentazione d' un' umanità modello, percorso d' una traiettoria ideale che continua l'andamento della natura imperfetta, varcando di là dai limiti di essa, nel campo della perfezione ideale; pel Gravina è riproduzione realistica come la commedia, è l' uomo rappresentato come è e non come dovrebbe essere. Di fronte all' idealizzazione abbiamo la semplice riproduzione.

Il Maffei, l' autore della tragedia reputata pure dall' Alfieri *ottima e sola delle fatte fino allora*, e dai contemporanei anche *di quante se ne potrebber far poi in Italia* [1]), nella sua prefazione al *Teatro italiano antico*, dell' utilità della tragedia non dice niente di notevole. Egli tratta di questa forma d' arte essenzialmente come mezzo di commozione. Preferisce la tragedia italiana alla francese perchè, secondo lui, commuove di più, e dopo aver toccato di altri punti di divergenza fra i teatri delle due nazioni: nel modo, p. e., di trattar l' amore, nella natura del verso ecc., aggiunge in ultimo, dopo tutto questo, che la tragedia può essere anche una scuola sensibile ed efficace di buoni costumi e di verità, che molti non apprenderebbero dai libri. Coll' Alfieri siamo al *così dev' essere*, col Gravina al *così è*, col Maffei al *così può essere*.

[1]) *Vita*, epoca IV, cap. 9°.

Il Parini, che va indubbiamente ricordato a proposito di morale perchè nessuno quanto lui, prima dell'Alfieri, aveva assoggettato la sua arte alle esigenze del fine educativo, come critico e precettista è lontanissimo dal nostro. L'utilità morale è per lui qualche cosa di molto diverso dal bello, di totalmente staccato e indipendente da esso. L'arte può non proporselo per fine, senza per questo esser meno degna del nome di arte. Suo fine è *d'interessare, di commuovere dilettando, sia che s'intenda di render più importante il diletto stesso procurando anche l'utile* [1]). Essa *alle volte operando da sè sola cerca unicamente per suo fine il diletto, altre volte s'accompagna alle varie occorrenze degli uomini e cerca di produrre più facilmente l'utile per via del diletto medesimo* [2]).

L'utile è, insomma, reso evidentemente accessorio. Scopo principale, diretto e indispensabile, è quello di piacere; l'utile entra nella teoria artistica o come elemento facoltativo o, con molta minor dignità, come mezzo di diletto. *E le arti talora cercano il diletto per più facilmente e fortemente promuovere l'utilità, talora cercano l'utile stesso per rendere tanto più grande e più energica l'impressione del diletto.*

La virtù è un fatto che esiste, gli uomini spontaneamente la amano e amano d'esser perfezionati, e perciò il perfezionamento morale è cosa che arreca sodisfazione e può esser presa dall'arte come mezzo di diletto; inquantochè essa *non intende operare sopra l'uomo considerato come privo di virtù, come mancante di benevolenza e di reciprochi riguardi, ma sopra l'uomo bensì avente idea di giustizia di onestà e di decoro.*

Siamo insomma anche qui molto lungi dalla teoria alfieriana, che non solo fa consistere tutto il bello artistico nell'utile morale, e non ammette altro bello fuori di esso, ma questo bello lo considera connaturato con la verità morale ed immanente in essa come assoluto, indipendentemente dalle disposizioni virtuose dell'umanità riguardate come presupposto dell'arte.

[1]) *Principii generali di belle lettere;* parte I, cap. 3°.

[2]) Parte I, cap. 9°.

Una grande importanza all'efficacia morale della tragedia è data dal Cesarotti. Egli nel suo *Saggio sul diletto della tragedia* ricerca come mai la vista di azioni che in natura produrrebbero un vivo dolore o almeno una ripugnanza invincibile, sul teatro alletti e piaccia, e tanto più quanto più piena è l'illusione che esse avvengano allora realmente sotto i nostri occhi. Esamina le soluzioni più autorevoli del problema: quelle proposte dal Fontenelle e dallo Hume. Rigetta addirittura quella del primo, che fa consistere il diletto in un'attenuazione del dolore. Noi ci dorremmo del fatto reale, dice il Fontenelle, ma, per quanto grande sia l'illusione, sappiamo che quel fatto non è vero, e questa attenuazione della nostra pena è causa del godimento. Invece, in linea generale, s'accosta alla dottrina dello Hume, che fa risiedere il piacere in una trasfusione del sentimento subordinato della pena in quello dominante del diletto per la bella imitazione della realtà: trasfusione per cui tutti gli elementi dolorosi del sentimento subordinato, divengono elementi di piacere. Ma il Cesarotti, ritenendo la teoria della trasfusione, cambia uno dei termini e pone come sentimento dominante quello dell'istruzione morale. Assistere a una tragedia è fonte di vivo piacere, perchè il dolore che produrrebbe in noi l'illusione, tanto maggiore quanto più la tragedia piace, diviene un diletto, per la coscienza che da quell'esempio vivace ci viene un ammaestramento utile. — Ragione del diletto della tragedia è dunque pel Cesarotti l'utilità morale di essa. È in sostanza un'estetica fondata sulla morale anche la sua, almeno quanto alla tragedia. Ma siamo ben lontani dalla compenetrazione assoluta, dall'identificazione del bello col vero morale dell'estetica alfieriana. L'apprendimento immediato del bello nel vero, pel Cesarotti non c'è. Il diletto che la verità morale appresa dalla tragedia produce, mette capo per lui all'appagamento che al senso egoistico viene da un'utilità materiale. Egli esige che la tragedia si termini colla punizione del malvagio, perchè allora all'idea di malvagio s'accoppia quella di triste fine, e all'idea d'essere istruiti contro le malvagie passioni, quella d'evitare un male. La sola coscienza d'essere moralmente ammaestrati, senza la dimostrazione pratica del dolore che segue il male, e quindi dell'utile che viene

dall'ammaestramento, non basterebbe a produrre il diletto. Il senso morale è analizzato e riportato a un sentimento utilitario, ed i principii del Cesarotti sono, nell'ordine ideale, un'anatomia dei principii alfieriani. Quest'analisi potrebbe sembrare un passo più oltre nell'apprezzamento estetico della morale, ma non è; chè anzi la sintesi alfieriana, per cui nel vero è appreso immediatamente il bello, suppone l'analisi e i sillogismi del Cesarotti. Che nel vero ci sia l'utile è indiscusso e non c'è bisogno di rappresentarlo: l'utile è un presupposto, non è più frutto di raziocinio, è sentimento; e sentimento così spontaneo che basta a far trovare bello il bene per sè stesso, immediatamente, senza riflessioni, e a far odiare immediatamente il male.

Quest'atteggiamento diverso, sintetico nell'Alfieri, analitico nel Cesarotti, si ritrova anche in alcuni principii particolari somiglianti. Il primo non ammette il personaggio vile in tragedia perchè la viltà è l'immoralità vera, e ciò che è immorale è brutto. Anche l'altro non l'ammette, ma perchè da un personaggio vile non può trarsene nessun insegnamento utile, visto che non ci può servire di esempio, diverso com'è da noi. — Viceversa lo scellerato grande è ammesso da tutti e due; ma dall'Alfieri perchè la grandezza è un principio di virtù, e come tale è bella, dal Cesarotti perchè la grandezza ha un'attrattiva, e si sarebbe portati all'imitazione di quel personaggio o di persone reali simili a lui, se non si vedesse a qual rovina tragga talora il desiderio smodato di grandezza. E l'ammaestramento è necessario ed efficace per impedire quell'imitazione.

Insomma il Cesarotti fonda tutto il diletto della tragedia sulla rivelazione dell'utilità nella virtù, ch'essa ci insegna, e del danno nel vizio, da cui ci distoglie. Coll'Alfieri siamo a un grado superiore di moralità: l'utile è dimenticato e c'è l'immediata apprensione del bello nel bene. Il diletto è per quello una specie di pregustazione della tranquillità e della felicità a cui l'esempio rappresentato spiana la strada insinuando utili verità; per questo, il godimento che produce la vista del bene, solo perchè è bene.

Se vogliamo, il fine educativo della tragedia è considerato assai più nella poeitca del letterato padovano. Il sentimento dell'utile è proprio di

tutti, e mostrare che tale utile è nella virtù, è una via sicura d'istruire moralmente. L'apprensione immediata del bello nel vero morale è invece cosa già rara, e la tragedia ideale alfieriana suppone un pubblico d'una tale moralità che d'insegnamento non avrebbe più bisogno. L'Alfieri immagina d'infiammar d'amore per il bene suscitando l'ammirazione pel bello che è in esso, ma questo bello ripone nell'essenza stessa del bene, lo fa cioè accessibile a quello spettatore già tanto virtuoso da esser capace di quell'apprensione immediata. C'è, al solito, quella mancanza d'oggettivazione dell'Alfieri critico, per la prevalenza in lui del sentimento d'autore. Ma questo stesso prova quanto la sua dottrina sia spontanea e individuale.

E passiamo ai francesi.

Corneille incomincia il suo primo discorso sul poema drammatico, riferendo come massima fondamentale quella d'Aristotile: che fine della poesia drammatica è di piacere agli spettatori. Se la tragedia debba o no proporsi anche l'utile, è per lui disputa vana. Se si riesce a piacere secondo le regole, l'utile non può non esserci. Non tratta perciò la questione di proposito, ma prende l'utilità come dato esistente di fatto, e, quasi a giustificare la tragedia di fronte ai moralisti, indica quali sono i modi per cui quella scaturisce dalla rappresentazione drammatica. Il primo consiste nelle massime morali introdotte ne' discorsi dei personaggi. Il secondo nella riproduzione fedele dei vizii e delle virtù, educativa di per se stessa. Il terzo è il castigo del vizio e il premio della virtù. Il quarto, la purgazione delle passioni.

Ma del primo mezzo, le massime morali, conviene egli stesso che bisogna usare molto parcamente per non cadere nel convenzionale e nel falso. Il terzo è di fatto per lui una necessità richiesta dal senso morale sempre vigente nell'uomo, più che un mezzo d'educazione. Siccome si ama il virtuoso e s'odia lo scellerato, a veder trionfare questo si resta malcontenti dell'autore e dell'opera sua; e perciò *on a été obligé d'en venir à cette manière de finir le poème dramatique.* Si tratta dunque d'uno spediente puramente artistico, diretto a cattivar l'animo dello spettatore, e non a un intento didat-

tico. Del quarto mezzo, la purgazione delle passioni, egli discute di proposito nel secondo discorso, là dove cerca d'interpetrare il pensiero contenuto nel famoso precetto d'Aristotile. Secondo lui, essa dovrebbe consistere in un ammaestramento esemplare da cui l'uomo è messo in guardia contro le tristi conseguenze che derivano dall'abbandono alle proprie passioni. Ma intepetrando così il precetto aristotelico, è ben lungi dall'approvarlo. Mentre lo spiega, lo mette anzi in dubbio, e ritiene assai problematico se dalle migliori tragedie risulti davvero quel frutto, e se dall'utilità maggiore o minore che arrechi per quel riguardo, possa davvero giudicarsi della bontà d'una tragedia. Il suo *Cid*, p. es., di cui ammette come un fatto innegabile il successo straordinario, dovrebbe purgare ispirando all'uomo una diffidenza della passione amorosa. E invece, soggiunge molto argutamente, temo assai che molti degli spettatori non escan dal teatro con un gran desiderio di provare una passione come quella di Rodrigo o di Chimene.

Resta dunque, alla fin de' conti, l'utilità che può derivare dalla *riproduzione ingenua* de' vizii e delle virtù. E questo è un bel mezzo di trarsi d'impaccio, non assoggettandosi a nessuna regola speciale, non imponendo alla propria arte alcun limite, o almeno non ritraendo neppure d'un palmo quello determinato da ragioni puramente artistiche. È un bel mezzo d'attribuire all'arte propria un vanto d'utilità, dopo non essersi preoccupato di questa utilità nè punto ne poco. Certo, anche a dimostrare una verità morale, l'arte non può servirsi d'altro mezzo che della riproduzione d'elementi naturali. Ma questa riproduzione dev'essere allora regolata da un criterio direttivo, dev'essere piuttosto una selezione di quei certi elementi naturali componibili in una figura in particolar modo lumeggiata e suggestiva, da cui balzi fuori evidente la verità, nascosta nella figura reale dall'inviluppo di elementi estranei. E quando Corneille dice: *riproduzione ingenua de' vizii e delle virtù*, non intende davvero parlare d'una tale riproduzione diretta a scopo morale. Quella che egli vuole è intesa al massimo diletto, e nessuno più di lui fa due cose indipendenti del bello e del vero, dell'arte e della morale; nessuno più di lui sostiene esplicitamente l'indifferenza del contenuto

rispetto alla bellezza dell'opera d'arte. Si senta come parla quando dimentica d'essere un precettista a cui i ricordi oraziani impongono un certo riguardo all'*utile* e al *frugi*. « *Le but de la poésie dramatique est de plaire, et les règles qu'elle nous prescrit ne sont que des adresses pour en faciliter le moyen au poète et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose est agréable quand elle leur déplaît. Ici* (nella *Médée*, dalla cui *Épître dédicatoire* è tolto questo brano) *vous trouverez le crime en son char de triomphe et peu de personnes sur la scène dont les moeurs ne soient plus mauvaises que bonnes; mais la peinture et la poésie ont cela de commun entre beaucoup de choses, que l'une fait souvent de beaux portraits d'une femme laide et l'autre de belles imitations d'une action qu'il ne faut pas imiter. Dans la portraiture il n'est pas question si un visage est beau mais s'il ressemble; et dans la poésie il ne faut pas considérer si les moeurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit. Aussi nous décrit-elle indifféremment les bonnes et les mauvaises actions sans nous proposer les dernières pour exemple* .... ».

La morale, come fondamento e fine regolatore dell'arte, ha dunque, di fatto, pochissima parte nella poetica di Corneille. Non si può invece negare che egli attribuisse un gran valore estetico alla sodisfazione del senso morale presupposto negli spettatori, adoperata come mezzo di diletto. Già abbiam visto come, in ossequio a questo senso morale, egli ritenesse espediente lo scioglimento di tragedia in cui il vizio soccombe e la virtù trionfa. Nello stesso ordine d'idee ha radice uno dei tratti più caratteristici della sua poetica: l'uso dell'elemento dell'ammirazione in tragedia, insieme coi tradizionali della pietà e del terrore, e talora in sostituzione di essi. Corneille mira molto spesso a far ammirare più che a commuovere. Il sublime è uno dei caratteri più peculiari della sua tragedia, e pare impossibile come Barthélemy Saint-Hilaire non consenta con Voltaire che riconosce l'originalità di Corneille nell'uso di questo nuovo elemento accanto ai due tradizionali d'Aristotile. Corneille stesso, afferma il Saint-Hilaire, non s'era mai sognato di ritenersi inventore d'un nuovo genere tragico. E invece proprio Corneille stesso si mostra conscio e sodi-

sfatto del suo nuovo procedimento, e lo ritiene efficacissimo. *Ce héros de ma façon*, scrive egli nell' Esame del *Nicomède*, a proposito del protagonista, *sort un peu des règles de la tragédie en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses infortunes; mais le succès a montré que la fermeté des grands coeurs qui n'excite que l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable que la compassion que notre art nous ordonne d'y produire par la représentation de leurs malheurs.* E questa volta che si trova d'accordo con l'*utile dulci*, perchè stabilendo un principio artistico viene a sodisfare evidentemente anche le esigenze morali, non gli par vero di lodarsi un po' per questa conformità con le regole che poi egli stesso ha messe in dubbio: *Dans l'admiration qu'on a pour la vertu, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote et qui est, peut-être, plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte.*

Per questo consciente uso dell'ammirazione come importantissimo elemento tragico, la poetica corneliana ha una grande somiglianza con l'alfieriana. La morale, considerata come mezzo nell'una, per se stessa nell'altra, ha, di fatto, prodotto lo stesso risultato artistico; e il sublime alfieriano somiglia assai da vicino al sublime corneliano.

La diversità d'atteggiamento delle due poetiche di fronte alla morale, si rivela nel modo diverso in cui si risolve il sentimento dell'ammirazione nel caso dei personaggi non virtuosi. Oggetto dell'ammirazione diviene in essi, per l'Alfieri, una moralità in potenza: la grandezza. Per Corneille, quella che, traducendo la parola ma non il pensiero d'Aristotile, egli chiama *la bonté*, e che spiega: *le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle.* Il personaggio dev'essere, per così dire, un campione perfetto del suo genere, deve presentare la sua qualità caratteristica nel più elevato grado possibile. Se è iracondo, sia un esempio straordinario d'ira; se è duro, di durezza, e così via. La *bonté* è insomma la perfezione nel genere. Mentre nell' Alfieri la grandezza è qualche cosa d'indipendente dalla qualità cattiva del personaggio, quasi fondo su cui questa si disegna, quasi luce che irradia anche questa cattiva qualità, pel Corneille la *bonté* risiede nella qualità medesima, è un al-

tissimo grado di essa. Per l'Alfieri, ad esempio, Lorenzo de' Medici della sua *Congiura dei Pazzi* è grande non perchè sia crudele assai, ma perchè la sua tirannia ha, in fondo, la sua ragione in un senso di disprezzo per la viltà universale degli uomini e di fiducia in se stesso, che sono sentimenti grandi; mentre invece Cosimo del *Don Garzia* « *è grandemente crudele*, *assoluto e veemente*, *ma contuttociò non è grande* » [1]. Per Corneille è un esempio di *bonté* il suo *Menteur*, perchè spaccia frottole con abilità straordinaria [2]). Quell' ammirazione, dunque, che diretta al personaggio virtuoso faceva innamorare per la virtù, in altro caso potrebbe produrre quasi una certa ammirazione pel vizio; e in questa indifferenza per l' effetto prodotto si vede chiaramente che quel fine morale che potrebbe supporsi in Corneille per la frequenza con cui egli profitta della moralità degli spettatori come mezzo, nell' uso dell'ammirazione per la virtù, in realtà per lui non esiste.

Una differenza tra le due poetiche c'è dunque nel fondo anche in quella parte per cui esse molto somigliano; solo è differenza quasi sempre nascosta quando il Corneille vuol far ammirare l' eroe virtuoso; il che costituisce, a dire il vero, l' applicazione di gran lunga più frequente del suo principio.

[1]) *Parere* sul *D. Garzia.*

[2]) Le teorie di Corneille su questo punto, si trovano ripetute e spiegate nelle *Réflexions sur la poétique* del Fontenelle, che sono, press'a poco, l'arte del suo grande avo elevata a precetto *a priori*. In esse è detto che i vizii devono essere estremi per essere tragici, perchè: *l'ambition*, *la cruauté*, *la perfidie*, *poussées à leur plus haut point deviennent de grands objets... L'ambition est noble et grande quand elle est soutenue d' une grande fermeté d'âme; la perfidie même l' est aussi quand elle est accompagnée d' une extrême habileté.* — Questa nobiltà affacciatasi in principio del secondo periodo poteva veramente far pensare alla grandezza alfierana; e l' illusione può continuarsi per quel che è detto della crudeltà. Ma quando si sente che la perfidia è nobile se molto abile, bisogna confermarsi nell' opinione che in fondo ai precetti del Fontenelle c' è l' identico pensiero di Corneille. E la sua nobiltà è proprio la *bonté*, cioè la perfezione, il grado supremo della qualità anche difettosa.

Nella poetica di Voltaire, per quel che riguarda i rapporti fra l'arte e la morale, non si può dire che ci sia molto di somigliante colle teorie dell' Alfieri. Non ch'egli non abbia, al solito, le sue proteste ed affermazioni sullo scopo morale dell'arte ecc. ecc. *La véritable tragédie*, scrive nella *Dissertation sur la tragédie* diretta al card. Quirini, [1]) *est l'école de la vertu, et la seule différence qui soit entre le théâtre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie toute en action, c'est qu'elle y est intéressante et qu'elle se montre relevée des charmes d'un art qui ne fut inventé autrefois que pour instruire la terre.* E nell' *Épître à mons^eur le Maréchal duc de Richelieu* [2]) rincalza: *Les aventures les plus intéressantes ne sont rien quand elles ne peignent pas les moeurs; et cette peinture qui est un des plus grands secrets de l' art, n' est encore qu' un amusement frivole quand elle n' inspire point la vertu.* Ma queste proteste sono cose staccate dalla sua poetica più propriamente estetica ed artistica. Bisogna supporre che da un movimento poco sincero dell' animo suo un po' intonato all' ipocrisia nell' esaltazione e nelle lodi dei due personaggi cui la dissertazione e l' epistola son dirette, partissero quegli omaggi alla rigida morale, che è pure un alto personaggio le cui lodi sono spesso, pur troppo, un po' ipocrite fra gli uomini. Senza dire che gl' incensi alla severa virtù sono pure un altro mezzo d' adulazione dei grandi che di virtù bisogna sempre supporre adorni e ripieni. Vogliam dire, insomma, che farsi un'idea dell'influenza della morale sulla critica volteriana dagli esempii ora citati, sarebbe forse non meno errato che voler dedurre la stima che Voltaire stesso nutriva per quei due personaggi, dalla intonazione enfaticamente laudativa delle epistole stesse. Voltaire, raffreddato nell'ufficio di storico, avrebbe messi al loro posto nella scala del merito il cardinale e il maresciallo, secondo la sua sincera stima del loro valore: così nell'ufficio di critico languisce in lui quell'ardore per la moralità, ed egli ci si mostra nel suo vero aspetto.

Una delle spie più sicure della sincerità de' principii critici di

[1]) Precede la *Sémiramis*.

[2]) Precede l'*Orphelin de la Chine*.

uno scrittore, è vedere se il suo atteggiamento critico rimane lo stesso quand'egli enuncia precetti e quando giudica. Se il principio è sincero, sarà sempre coefficiente del giudizio concreto, se no, sarà il più delle volte dimenticato. Ora, non si vuol già dire che Voltaire non tenga nessun conto ne' suoi giudizii del coefficiente morale, ma certo ne tien conto con molta elasticità e larghezza. Dicendo ne' suoi giudizii, va inteso principalmente del più notevole monumento di critica applicata che egli ci abbia lasciato, i suoi *Commentaires sur Corneille.*

Nel commento al primo discorso di Corneille sul poema drammatico, giunto alla quistione della purgazion delle passioni, esclama con aria un po' canzonatoria: *Pour la purgation des passions je ne sais pas ce que c'est que cette médicine. Je n'entends comment la crainte et la pitié purgent selon Aristote. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre âme pendant deux heures selon la nature.* Che le passioni sian corrette o no, viene insomma a dire, poco importa. L'interessante è che esse siano agitate, perchè quest' agitazione dà diletto. E s'esprime più chiaramente in questo senso nella seguente osservazione al secondo discorso, pure a proposito della purgazione: *Nous pensons avec Racine, que pour qu'un acteur intéresse il faut qu'on craigne avec lui et qu'on soit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le spectateur fasse ensuite quelque retour sur lui-même, qu'il examine ou non quels seraient ses sentiments s'il se trouvait dans la situation du personnage qui l'intéresse, qu'il soit purgé ou qu'il ne soit pas purgé, c'est, selon nous, une question fort oiseuse.* E poco oltre: *Aristote attribuant aux poèmes une utilité qu'ils n'ont peut-être pas, imaginait sa purgation des passions.* Ed egli stesso, il critico scrupoloso, per non dire talora ingiusto e passionato, di Corneille, il ricercatore e il correttore inesorabile d'ogni pensiero di lui che non sia non indiscutibilmente ammissibile, a quel passo dell'*Épître dédicatoire* di *Médée* da noi già citato, che è un' esplicita professione di fede del principio dell' arte per l'arte e dell' indifferenza pel contenuto, non trova da fare altra osservazione che questa: *Portraiture est un mot surannė.* Del concetto fondamentale tace, e se c' è caso in cui è rigorosamente applicabile il proverbio: « Chi tace consente » è quello di Voltaire commentatore di Corneille.

Quel sentimento sempre vivo di moralità che è base incrollabile di tutta la poetica alfieriana, e regola rigorosamente in essa la deduzione dei principii secondarii dai fondamentali, non c'è affatto in Voltaire. Qualche inchino alla morale, di tanto in tanto, *en passant*, quando non ci sia da scomodarsi troppo per questo, e via a testa alta per la strada propria, scelta con tutt' altro criterio che quello d' una meta imposta da essa morale; questa è la poetica del filosofo di Ferney.

Da un fortissimo sentimento morale traeva l' Alfieri il suo principio d'esclusione dalla tragedia del personaggio basso e vile. Il principio c' è anche in Voltaire; ma, poichè non ha radice in un sentimento morale, è in lui incerto e vacillante, ed egli stesso, pur ritenendolo generalmente per buono, lo mette talora in dubbio, giungendo fino a contradirsi a breve distanza e a proposito dello stesso personaggio. Così, p. es., trattando del carattere di Felice nel *Polyeucte*, prima sembra volerlo approvare quantunque vile. *Puisque ces caractères sont dans la nature il semble qu'il soit permis de les peindre; et l'art de les faire contraster avec les personnages héroïques peut quelquefois produire des beautés.* Poco dopo lo condanna, escludendo perfino la stessa ragione di contrasto che aveva arrecato per legittimarne l'uso: *Les oppositions sont belles en peinture, en poésie, en éloquence. Homère a son Thersite, l'Arioste a son Brunel. Il n'en est pas ainsi au théâtre. Les caractères lâches ne sont presque jamais tolérés.* E quale è la ragione per cui non si debbono ammettere in tragedia i caratteri vili? *Il ne faut pas mettre cela* (così nelle ossservazioni sul *Nicomède*, a proposito del personaggio di Prusia, che è un vecchio debole e mezzo imbecille) *sur le théâtre tragique. Pourquoi? C'est qu'il ne faut pas peindre des ânes dans les batailles d'Arbelles ou de Pharsale.*

La ragione non è molto convincente, certo non è profonda e assoluta. Tanto vero che poco dopo, nelle stesse osservazioni sul *Nicomède*, ecco il commentatore in dubbio se debba pronunziare o no la condanna. *C'est toujours une question à résoudre si les caractères bas et faibles peuvent figurer dans une tragédie.* Il pubblico, è vero, non li ama, *cependant ces caractères sont dans la nature.*

Queste oscillazioni non potevano esistere nel convincimento del-

l'Alfieri, basato su di una ragione morale. Se egli fosse nel vero dal punto di vista dell'estetica, e magari della stessa morale, è un'altra quistione; qui s'è voluta solo far osservare la differenza che c'è fra lui e Voltaire anche in un tratto di poetica molto simile.

Alla morale come fine della tragedia è attribuita un' importanza somma dal Marmontel; ma in lui neppure si trova la compenetrazione dei due elementi, estetico ed etico. La tragedia è qualche cosa d'indipendente, e può avere come forma artistica tutto il suo pieno svolgimento fuori della morale, le cui leggi non entrano nel suo dominio. Servendo a un fine morale essa nobilita ed innalza la sua missione; ma in quanto è arte, in quanto ha per fine il bello, è indipendente da essa. *La tragédie peut avoir deux fins, l'une prochaine et l'autre éloignée. La première est de plaire en intéressant, et celle là est indispensable; la seconde d'instruire et corriger, et celle-ci, quoique moins essentielle au poème, en fait l'excellence et le prix. La fin poétique ou l'agrément suffit aux poésies légères; mais les poèmes sérieux, comme la tragédie et l'épopée, se proposent naturellement, sans que l'art en fasse une loi, l'utilité d'un grand exemple dont le plaisir n'est que le moyen* [1]).

L' indipendenza delle leggi artistiche dalla legge morale, ma, insieme, l' importanza della morale come fine della tragedia, sono affermate più oltre: *Parmi les qualités de l'action je ne compte pas la moralité parce qu'elle n'est pas essentielle au poème comme poème.* Però della morale *un poète homme de bien ne doit jamais se dispenser... et quel prix, quelle solidité, quel attrait, cet avantage de plus ne donne-t-il pas à un beau poème!*

Per lui, insomma, si può essere gran poeta senza seguir la morale, e ci può essere un'arte perfetta senza di essa; e perciò le leggi morali non han luogo in una poetica. Ma sa che c'è qualcosa di più importante ancora d'un gran poeta e d'un'arte perfetta: c'è l'uomo e c'è la vita, e la connessione fra l' uomo e l'artista, fra la vita e l'arte, è da lui sentita vivamente, e se c'è ancora l' indipendenza nel precetto non c'è però più nel sentimento.

1) *Poétique Française;* Chap. IX: *De la tragédie.*

Un passo da compiere, e non facile, e non ci voleva meno per farlo del coraggio del fiero Allobrogo, che primo piantò la bandiera della moralità nel territorio ancor libero dell' arte e in nome di essa lo rese soggetto.

∴

Vedemmo come nell' Alfieri i canoni riguardanti la sublimità tratti più propriamente da una ragione morale, fosser contaminati da alcuni principii ispirati ad un sentimento di grandezza più materiale ed esteriore: principii che riassumemmo nella limitazione della tragedia ai personaggi d'altissimo ceto e nella preferenza assoluta pei soggetti di popoli grandi o molto antichi.

Questi principii son comuni alla tragedia classica italiana e francese, e son di quelli che l'Alfieri dovette come respirare dal tempo e dall' ambiente in cui si svolse la sua cultura. Voler determinare influenze particolari sarebbe perciò cosa forse altrettanto vana che voler cercare da chi egli derivasse la regola delle unità.

Aristotile aveva detto che la poesia drammatica è imitazione delle azioni umane: chi aveva messo in iscena azioni nobili e rare aveva fatto la tragedia, chi azioni basse e comuni, la commedia; senza parlare di elevatezza di personaggi. Ma ne' suoi seguaci, per quel pigro bisogno di chi sempre cerca scansar la fatica d'un pensiero proprio, riducendo l'indeterminato al determinato e il limite ideale al materiale, quel principio era divenuto la regola che ammetteva o escludeva i personaggi, secondo che fossero o no principi e re; ed era regola tanto generalmente accettata quanto quella delle unità. Vano sarebbe dunque fermarsi a particolareggiare; solo potrebbe osservarsi una certa somiglianza nel modo con cui Voltaire e l'Alfieri, ambedue in nome di questo principio, combattono il dramma borghese.

Tutti sanno che il Diderot, il Marmontel, il Lessing, in nome della ragione, sostengono i diritti di tutta l'umanità ad esser materia di tragedia, a interessare e commuovere gli uditori con le proprie sventure. Chiunque ha una forte passione, un gran dolore nell'anima, è

degno di tragedia, abbia o no una corona sulla fronte e uno scettro nel pugno.

I cultori della tragedia classica videro nella nuova forma un'offesa alla vecchia; nè, a dir vero, è improbabile che nel sentimento degli innovatori la mutazione implicasse un certo sprezzo per la forma usata. Voltaire fu tra gli oppositori: *Peut-être les comédies héroïques sont préférables à ce qu'on appelle la tragédie bourgeoise ou comédie larmoyante. En effet cette comédie larmoyante absolument privée de comique n'est au fond qu'un monstre né de l'impuissance d'être plaisant ou tragique... Il peut arriver sans doute des aventures très-funestes à de simples citoyens; mais elles sont bien moins attachantes que celles des souverains dont le sort entraîne celui des nations.* [1])

La stessa accusa di falsità e lo stesso confronto con una forma intermedia, nel quale alla tragedia borghese tocca la peggio, si trovano nell'Alfieri. L'altra forma, che per Voltaire è la commedia eroica, per lui è la commedia sua propria, in cui pure agiscono degli eroi. *Questo mio secolo, scarsetto anzichè no d' invenzioni, ha voluto pescare la tragedia dalla commedia praticando il dramma urbano che è come chi dicesse l'epopea delle rane. Io all'incontro che non mi piego mai se non al vero, ho voluto cavare (con maggiore verosimiglianza mi credo) dalla tragedia la commedia, il che mi pare più utile, più*

[1]) Così nelle « Remarques sur *D. Sanche* ». Ma più tardi Voltaire ci appare convertito alla nuova forma. Nel *Discours historique et critique à l'occasion de la tragédie des Guèbres*, a proposito dei personaggi di questa sua tragedia, scrive: *Pour mieux parvenir à jeter dans les esprits les semences de ces vertus nécessaires à toute société, on a choisi des personnages dans l'ordre commun. On n'a pas craint de hasarder sur la scène un jardinier, une jeune fille qui a prêté la main aux travaux rustiques de son père, des officiers dont l'un commande dans une petite place frontière, et dont l'autre est lieutenant dans la compagnie de son frère. Enfin un des acteurs est un simple soldat. De tels personnages qui se rapprochent plus de la nature et la simplicité du style qui leur convient ont paru devoir faire plus d'impression et mieux concourir au but proposé que des princes amoureux et des princesses passionnées; les théâtres ont assez retenti de ces aventures tragiques qui ne se passent qu'entre des souverains et qui sont de peu d'utilité pour le reste des hommes.*

divertente e più nel vero; poichè dei grandi e potenti che ci fan ridere, si vedono spesso; ma dei mezzani, cioè banchieri, avvocati o simili, che si facciano ammirare, non ne vediamo mai; e il coturno male si addice ai piedi fangosi [1]).

Del resto, ripetiamo, questa certa rassomiglianza può benissimo esser casuale, e sarebbe davvero strano voler trovare una derivazione determinata d'un principio tanto generalmente diffuso.

Lo stesso sentimento che fa dei potenti della terra i soli personaggi degni di tragedia, fa condannare a Voltaire come all'Alfieri quelle trame in cui il filo principale e lo scioglimento è affidato a un subalterno. Far entrare un re in una tragedia di cui non sia attore principale, è fare di quella qualche cosa come una figura a testa all'ingiù. *Jamais en aucun cas on doit imiter un tel exemple*, esclama Voltaire a proposito dello scioglimento dell'*Héraclius*, affidato ad Aminta; *il faut toujours que les premiers personnages agissent.* E biasima la tragedia *Othon*, perchè in essa *les personnages principaux n'ont rien fait du tout. C'est un défaut capital qu'il faut éviter dans quelque sujet que ce puisse être.*

E l'Alfieri a proposito della sua Maria Stuarda: *Si osservi quanto alla condotta, che i due personaggi regali essendo di per se stessi debolissimi e nulli, la tragedia si eseguisce tutta dai tre inferiori, difetto capitalissimo nei re di tragedia.*

Anche qui, si badi, non oseremmo però davvero affermare la derivazione d'un principio, se non enunciato, certo generalmente osservato da tutti; e ci limitiamo a far osservare le somiglianze.

Quel principio dell'Alfieri che più degni di tragedia siano i soggetti di popoli molto grandi o molto antichi, ossia, di fatto, dei greci e dei romani; e le sue condanne per gli argomenti non classici come meno tragici e meno sublimi, sono anch'esse tutte proprie della tragedia classica italiana e francese in generale. Il primo fondamento potrebbe trovarsene nella *Poetica* d'Aristotile, là dov'egli afferma che la tragedia deve preferibilmente scegliere fatti storici noti, per-

[1]) *Vita*, epoca IV, cap. 29°.

chè essi, pel solo fatto che sono accaduti, hanno già in sè una credibilità (IX, 5).

Sia poi che abbastanza noti non sembrassero che i fatti de' greci e de' romani, e in parte a ragione perchè essi eran consacrati dalla storia e dall'arte; sia che si subisse l'illusione di quel certo ingrandimento che l'antichità conferisce agli avvenimenti; sia infine che l'imitazione della forma generasse senza volerlo l'imitazione della materia, e quindi la scelta di soggetti o già trattati dall'arte antica o almeno simili a quelli da essa trattati — il fatto sta che i soggetti classici sembrarono più degni di tragedia. E nello stesso teatro francese, che fu più indipendente dal teatro classico che non il nostro teatro regolare, i capilavori di Corneille e di Racine sono per tre quarti di soggetto antico, e una metà delle tragedie più celebri di Voltaire sono di argomento romano o greco. Voltaire aveva, è vero, perfino osato di sostenere il maggior merito delle tragedie d'invenzione, perchè è più difficile con esse riuscire a interessare e commuovere. Ma di fatto, avanti a nomi nuovi torce la bocca. *Un Unulphe, un Grundebert, un Grimoald, annoncent une tragédie bien lombarde*, esclama a proposito del *Pertharite* di Corneille; *c'est une grande erreur de croire que tous ces noms barbares de goths, de lombards, de francs, puissent faire sur la scène le même effet qu' Achille Iphigénie etc.*.; parole che ricordano molto quelle dell' Alfieri: *Le tragedie che hanno fatto grandi i loro autori, anche più moderni, sono state di soggetti eroici greci e romani; e i Catoni, gli Achilli, gli Atrei sono sempre stati i soggetti delle tragedie più assai che i Giacomi, i Carli e le Marie*; semplice constatazione che ha però tanto sapore di regola.

Ma ripetiamo anche qui che la preferenza dei soggetti classici è carattere generalissimo e sarebbe impossibile determinare fonti precise.

∴

Nella critica dell'amore in tragedia è evidente, invece, la somiglianza con Voltaire.

Riesce curioso notare come quasi tutti i critici che rimproveravano al teatro francese l'eccessiva parte data all'amore, il Maffei,

il Calsabigi, l'Alfieri stesso, dirigessero questo rimprovero alla nazione francese in generale, coll'aria di chi condanni un difetto di cui la persona criticata non s'avveda. Eppure molti erano tra i francesi stessi coloro che levavan la voce contro l'inopportuno abuso della passione o, meglio, del sentimento amoroso in tragedia. Fra i minori posson ricordarsi il padre Rapin, di cui il Gravina riporta un giudizio sul teatro francese, in fine del suo trattato *Della tragedia;* il Brumoy, nel suo *Discours sur le parallèle, des théâtres* [1]; e il Marmontel, nella sua *Poëtique française.*

Ma sopra ogni altro poi, e con maggior insistenza e con maggior determinatezza d'idee, entra in campo Voltaire. *Il faut avouer que malheureusement de cent tragédies françaises, il y en a quatre-vingt-dix-huit fondées sur un mariage qu'une des parties veut et que l'autre ne veut pas*: così del teatro francese nelle Osservazioni su *Théodore* (atto I, sc. 5). E ancor peggio nella *Dissertation sur la tragédie* che precede *Sémiramis*: « *On serait bien partial et bien injuste de ne pas tomber d'accord que la galanterie a presque partout affaibli tous les avantages que nous avons ailleurs. Il faut convenir que d'environ quatre-cents tragédies qu'on a données au théâtre depuis qu'il est en possession de quelque gloire en France, il n'y en a pas dix ou douze qui ne soient fondées sur une intrigue d'amour plus propre à la comédie qu'au genre tragique.* » E nel commentario sul *Pompée* (IV, 3) afferma che *l'amour régna toujours sur le théâtre en France dans les pièces qui précédèrent celles de Corneille et dans les siennes. Mais si vous en exceptez les scènes de Chimène, il ne fut jamais traité comme il doit l'être.* E continua tracciando indirettamente la strada da seguire se si vuol fare uso efficace di questo elemento che *de tous les sentiments est le plus froid et le plus petit quand il n'est pas le plus violent.* Nel teatro francese, continua egli adunque, l'amore *ne fut point une passion violente, suivie de crimes et de remords; il ne déchira point le coeur, il n'arracha pas de larmes. Ce ne fut guère que dans le 3ème acte d'Andromaque et dans le rôle de Phèdre que Racine apprit à l'Europe comment cette terrible passion, la plus théâtrale de toutes,*

[1]) Nel *Téâtre des Grecs.*

doit être traitée. On ne connut longtemps que de fades conversations amoureuses et jamais les fureurs de l'amour.

Questa è la nota fondamentale che deve avere l'amore in tragedia: il furore.

L'amour n'est excusé que quand il est extrême, sintetizza in un verso dell'*Épître* che precede *Éryphile; cet amour passionné, furieux, terrible qui sied si bien à la vraie tragédie*, ripete nel commento a *Théodore* (III, 3); e nel *Discours à Milord Bolingbroke* che precede il *Brutus* afferma con maggior determinazione: *il faut que l'amour conduise aux malheurs et aux crimes, pour faire voir combien il est dangereux, ou que la vertu en triomphe pour montrer qu'il n'est pas invincible.*

Tornando all'Alfieri, la sua critica dell'amore in tragedia richiama assai da vicino quella del Voltaire, ora esaminata. Nella sua risposta alla famosa lettera del Calsabigi, esponendo brevemente le sue opinioni sull'amor tragico, egli, come vedemmo, le riassume così: *Se l'amore s'introduce sulle scene, dev'essere per far vedere fin dove quella passione, terribile in chi la conosce per prova, possa estendere i suoi funesti effetti. E a cosiffatta rappresentazione impareranno gli uomini a fuggirla o a professarla in tutta la sua immensa capacità.*

Non meno s'accorda col Voltaire nell'opinione sul linguaggio amoroso in tragedia. Ambedue odiano le svenevolezze, ambedue credono necessaria una differenza radicale tra l'espressione dell'amore nella tragedia e negli altri generi letterarii, con la stessa aria di sprezzo parlano del linguaggio proprio di questi altri generi, trasportato sulla scena tragica.

Rien n'est plus insipide, plus bourgeois, plus dégoûtant que le langage purement amoureux qui déshonore le théâtre français..... Je parle de ces amours plus propres à l'idylle et à la comédie qu'à la tragédie. Così Voltaire nelle Osservazioni su *Théodore* (atto III, sc. 3). E nella dedica di *Zulime* a M.lle Clairon: *Ne confondons point avec l'amour tragique les amours de comédie et d'églogue, les maximes d'élégie et de madrigal.* — E l'Alfieri: *non credo mai che l'amore in tragedia possa accattar espressioni dal madrigale, nè mai parlar di begli occhi, nè di saette, nè d'idol mio, nè di sospiri al vento, nè d'auree*

chiome ecc. ecc. [1]); e altrove: *l'amor tragico non soffre armonia interamente epica nè lirica....* [2]).

Sarebbe certo pericoloso avventar giudizii ed affermare che l'Alfieri imitò Voltaire; ma è bene rilevare le coincidenze notevoli che sono fra i loro principii, e che talora, si può affermare con una tal quale sicurezza, denotano in Alfieri almeno una certa reminiscenza volteriana, per la forma, se non altro, in cui sono espressi.

∴

Vedemmo che il modello ideale di tragedia era per l' Alfieri quella appunto in cui semplicità e rapidità fossero portate al massimo grado possibile. Quindi, una tragedia in cui comparissero i soli personaggi operanti e strettamente necessarii all' azione; quest' azione, unica, non interrotta da episodii, sempre incalzante verso lo scioglimento. Una tragedia insomma ridotta a una linea retta; una forza unica sempre agente in una direzione invece d' un fascio di forze tumultuose; una nota fortissima invece d' un' armonia di note.

Un germe di questi principii di semplicità è certamente nel precetto d' Aristotile: che *la tragedia deve imitare un' azione unica e completa, e le sue parti devono esser disposte in modo che non si possa spostare o toglierne una sola senza che l' insieme non ne sia cambiato e sconvolto*; *poichè ciò che può indifferentemente figurare nell' opera, senza portarvi nessun cambiamento, non deve neanche far parte dell' insieme.* [3]) Questo precetto, trasfuso in tutte le poetiche derivate, fu origine delle varie interpretazioni tendenti a dare una regola precisa all' unità d' azione. Ma poichè le parole del filosofo sono di quelle che vanno interpetrate col buon senso e col buon gusto, e invece la critica dommatica tende sempre al precetto materiale pedantescamente determinato, tali interpetrazioni avevan dato delle regole artificiose che solo in parte potevano servire all' osservanza dell'unità

[1]) *Parere* sull' *Antigone*.

[2]) Lettera al Calsabigi.

[3]) *Poetica*, VIII, 4.

ragionevole ed estetica d' azione, e nell' insieme somigliavano piuttosto a un letto di Procuste che a un apparecchio ortopedico dell'arte, in quanto costringevano la tragedia ad uno schema molto più convenzionale che naturale. Tale fu, p. es., la regola dell' assoluta preminenza d'un personaggio su tutti gli altri, quale la troviamo nel Gravina; tale la regola dell' unità di pericolo, del Corneille, ecc.

Il significato estetico e ragionevole dell' unità d'azione fu sentito da Voltaire che, come contro l'abuso dell'amore, così alzò la voce contro l'eccessiva complicazione del teatro francese, che quelle regole convenzionali, nel loro rigore, non eran però efficaci a impedire. E vagheggiando una tragedia rigorosamente semplice e spedita, egli dovette giungere fino a fondare la regola di essa tragedia (come, se non da un precetto formulato a priori, risulta però chiaramente dai suoi giudizii) sul criterio della *necessità*; essendo così anche per questo precursore dell' Alfieri. Solo che tale tragedia è per lui un ideale, anche nel significato che attenua il valore della parola; è, cioè, qualche cosa che sarebbe desiderabile, ma non può sempre praticamente attuarsi, e che non è sempre colpa non attuare. Qua e là fa appunto al Corneille d'una scena inutile, d'un personaggio non necessario: ma se la scena o il personaggio, inutili nell' insieme della tragedia, piacciono però in loro stessi, dimentica il suo ideale e s'acqueta nella realtà. Secondo i casi troviamo perciò in lui una rigorosa applicazione della sua legge o la facile indulgenza pel trasgressore. *Toute cette scène*, osserva a proposito della scena 4ª del III atto di « *Horace* », *est ce qu'on appelle du remplissage, défaut insupportable, mais devenu presque nécessaire dans nos tragédies qui sont toutes trop longues à l'exception d'un très petit nombre.* E ripete la condanna particolare e generale, alla prima scena del 3° atto del *Pompée*: *Ces scènes inutiles, et par conséquent froides, prouvent que presque toutes les tragédies françaises sont trop longues. On les appelle scènes de remplissage. Ce mot est leur condamnation.*

Ma in presenza di qualcosa di bello, quantunque inopportuno e non necessario, la sua regola gli sembra troppo severa, e non l'applica per non rendersela odiosa. Fa come un agricoltore che si proponesse di sradicare dal suo campo tutte le piante infruttifere, e non

avesse cuore di farlo con quelle che portano un bel fiore. La 3ª scena del 1° atto di *Horace* è inutile, ma è bella e si perdona. *Il est vrai que ce petit incident qui ne consiste que dans la joie que Camille a ressentie, ne produit aucun événement et n'est pas nécessaire à la pièce. Mais il produit des sentiments.* E quasi ad avvalorar la scusa e a giustificare la sua indulgenza, soggiunge: *Ajoutons que dans un premier acte on permet des incidents de peu d'importance qu'on ne souffrirait pas dans le cours d'une intrigue tragique.* Più tenero ancora è per la 1ª scena del 5° atto della *Mort de Pompée.* « *Par quel art une scène inutile est-elle si belle?*, domanda quasi maravigliato a se stesso. *Retranchez cette scène, la tragédie marche tout de même; mais Cornélie dit de si belles choses, Philippe fait parler César d'une manière si noble, le nom seul de Pompée fait une telle impression, que cette scène même soutient le 5ème acte qui est assez languissant. Ce qui dans les règles sévères de la tragédie est un véritable défaut, devient ici une beauté frappante par le détail, par les beaux vers.* »

Come le scene, così anche i personaggi non necessarii son condannati. In nome di questa regola, per esempio, il subalterno è quasi addirittura escluso dalla tragedia: *Les scènes avec les subalternes sont d'ordinaire très froides dans la tragédie, à moins que ces personnages secondaires n'apportent des nouvelles intéressantes ou qu'ils ne donnent lieu à des explications plus intéressantes encore.* Ma come una scena inutile era ammessa, se ben fatta, così pure è del personaggio. Corneille, con un rigore insolito, che trattandosi di autore che parla delle cose proprie ha un po' della figura retorica di concessione, aveva condannato nell'*Horace* il personaggio di Sabina. Voltaire prende a difenderlo: *Il est vrai que ce rôle n'est pas nécessaire à la pièce; mais j'ose ici être moins sévère que Corneille. Ce rôle est du moins incorporé à la tragédie. C'est une femme qui tremble pour son mari et pour son frère. Elle ne cause aucun événement, il est vrai. C'est un défaut pour un théâtre aussi perfectionné que le nôtre; mais elle prend part à tous les événements et c'est beaucoup pour un temps où l'art commençait à naître.*

Molto spesso dunque, come si è potuto vedere, Voltaire è indulgente; tanto che forse ci palesa la sua regola ideale più quando ne

scusa che quando ne condanna l'infrazione. Ma infine il perdono suppone il peccato, e il peccato una legge. Ed è innegabile che, come un ideale di perfezione, questa legge Voltaire la vagheggiasse, e tanto severa da giungere a escludere dal tipo perfetto di tragedia perfino quello che è tanta parte del teatro francese e che in esso, fra i teatri regolari, ebbe il suo massimo sviluppo: gli episodii. Nelle osservazioni al discorso di Corneille sulle unità (è il *3ème discours sur le poème dramatique*) egli esclama: *Corneille a raison de dire qu'il n'y doit avoir qu'une action complète. Nous doutons qu' on ne puisse y parvenir que par plusieurs autres actions imparfaites. Il nous semble qu'une seule action, sans aucun épisode, à peu près comme dans Athalie, serait la perfection de l'art.*

Ripensando all' Alfieri, sembra ch' egli abbia voluto prendere in parola Voltaire per tutti i suoi più arrischiati principii di semplicità e di rapidità, idealmente stabiliti, ma di rado praticamente applicati nell' esecuzione e nel giudizio artistico. La stretta necessità come criterio assoluto , e in nome di esso la soppressione inesorabile delle scene e dei personaggi non necessarii, e degli episodii e delle azioni subordinate — tutto di ideale vagheggiato diviene ideale voluto. Si concreti il desiderio trascendentale del Voltaire in regola pratica , s' irrigidisca il *sarebbe bene* nel *dev' essere* , si facciano dai principii generali le più avanzate deduzioni , e , in ossequio al criterio della necessità, s'aboliscano addirittura confidenti, subalterni ed episodii— e si avrà il tipo tragico della poetica alfieriana.

* *

Qui , finalmente , è il luogo d' osservare come , secondo ogni probabilità, dal teatro francese dovette derivar l'Alfieri il modo d'interpetrare l' unità di luogo.

Che egli intendesse di accettare per buona la regola, sembra indubitato. Nelle sue tragedie, infatti, ci sono, è vero, tre casi di cambiamenti di luogo particolare, e cioè: nel *Filippo*, da una sala della reggia alla prigione di Carlo; nell' *Agide*, dal tempio al limitare della prigione e poi all'interno della prigione stessa; nel *Bruto 2°*, dal tem-

pio della Concordia alla Curia di Pompeo. Ma se così facendo egli avesse inteso di rompere i vincoli della legge d'unità di luogo, certo non avrebbe mancato di accompagnar la pratica con ragioni teoriche e di far risaltare il suo nuovo ardimento, anche per sventare in anticipazione l'accusa d'ignoranza o d'infrazione delle regole. D'altra parte, del suo procedere egli nè s'incolpa come d'un errore, nè si giustifica come d'una forzata necessità; e mostra così di sentirsi perfettamente in regola con le leggi dell'arte. Ora questa tranquillità di coscienza non si può accordare con la sua pratica nei tre casi riferiti, che interpetrando la regola al modo francese.

Corneille aveva infatti creduto che l'unità di luogo non fosse violata purchè l'azione si svolgesse tutta nella stessa città [1]. Solo aggiungeva che, per non urtare troppo contro la verisimiglianza, il cambiamento non dev'esser palese, di modo che, se pure da una riflessione sui fatti esso debba necessariamente indursi, lo spettatore che non sofistichi troppo possa illudersi di veder sempre lo stesso luogo. E del suo *Cinna*, dove, per non ledere ancor più la verisimiglianza per un'altra via, il cambiamento è annunziato, egli osserva questa palese duplicità di luogo come un difetto [2].

Voltaire [3] non è largo come lui, inquantochè estende l'unità solo a quei luoghi che, per esser molto prossimi, potrebbero facilmente abbracciarsi tutti insieme con lo sguardo, e che sur un teatro perfezionato dovrebbero potersi rappresentare tutti nello stesso scenario, come tentò egli stesso per la rappresentazione della *Sémiramis*. Ma d'altro lato è più indulgente di Corneille, poichè non esige che il cambiamento si taccia, e ritiene perfettamente legittima la duplicità di scena di *Cinna*, quantunque tale duplicità sia palese [4]. E molte volte nelle sue tragedie c'è questo palese cambiamento: p. es. nel *Brutus*, in cui si va dall'esterno all'interno della casa dei consoli; in *Sémiramis*, dove l'azione si svolge successivamente nel peristilio

[1]) *Troisième discours sur le poème dramatique.*

[2]) *Examen de « Cinna ».*

[3]) *Remarques sur le 3^me discours de Corneille.*

[4]) *Commentaire: Remarques sur « Cinna », II, 1.*

del palazzo reale, in un gabinetto del palazzo stesso e nel vestibolo del prossimo tempio; nel *Tancrède*, dove si vede la casa del consiglio in principio e la piazza pubblica sottostante poi, ecc.

Che l'Alfieri nell'osservare l'unità di luogo si servisse della libertà francese ci pare, dunque, indubitato; più dubbia è la quistione se egli abbia voluto seguire particolarmente l'uno o l'altro dei due sistemi accennati. Con una tal quale certezza, si potrebbe forse affermare che egli, senza imitare uno solo dei due, fondesse nel proprio quel che di più libero trovava in ognuno di essi. In questo si nota infatti la libertà volteriana, per cui il mutar di scena è palesemente indicato; ma non c'è poi altro limite all'ubicazione de' luoghi tra cui avviene il trasporto dell'azione, che il trovarsi essi nella medesima città. Che nè nell'*Agide* c'è il minimo accenno alla prossimità del tempio alla prigione, nè nel *Bruto* 2° è finta una vicinanza della Curia di Pompeo al tempio della Concordia, i quali in realtà erano separati da tutto il colle Capitolino e da un tratto di pianura [1]; e probabilmente egli intese perciò di fruire della libertà accordata da Corneille.

Del resto sarebbe vano voler analizzare troppo la genesi d'un sistema, quando forse di essa genesi l'Alfieri stesso non ebbe pienissima e chiara coscienza. Forse considerò il teatro francese in generale come fatto complessivo, ed in esso trovò l'esempio e la sanzione del suo sistema, senza consciamente legittimarsene i particolari con l'autorità di questo o di quel poeta tragico.

Certo, qualunque ne sia stato il modo, una derivazione ci fu e di fonte francese; e dal teatro francese dipende, per questo lato, la poetica alfieriana.

III.

Queste, considerate in modo puramente oggettivo, le somiglianze fra i tratti più caratteristici della poetica dell'Alfieri e i precetti

[1]) Il tempio della Concordia era sotto il *Tabularium*, sul pendio sud-orientale del Campidoglio, dove se ne vedono ancora gli avanzi; la Curia di Pompeo, nella pianura, a nord-ovest del colle stesso, suppergiù dov'è ora il teatro *Argentina*.

espressi già prima di lui da quei critici che egli presumibilmente conobbe. Che cosa può dedursene sulla originalità di questa poetica? C'è in essa novità? E dove non c'è novità, c'è imitazione cosciente? E le reminiscenze e le somiglianze salvano la sincerità del pensiero, o c'è un'imitazione, un'accettazione servile?

Alla prima domanda rispondono i fatti stessi che sono stati esposti, e si tratta solo di riordinare e di riassumere. Rasenta, adunque, l'assoluta novità tutto quello che riguarda i rapporti tra l'arte e la morale, e specialmente la dottrina da cui il bello artistico è limitata alla manifestazione del vero etico. L'arte per l'arte, questo concetto in nome del quale tanto si doveva combattere più tardi e che, senza una formula precisa e cosciente, era però di fatto, in varia misura, in fondo alle regole e ai precetti di tutte le poetiche, in fondo al sentimento di tutti gli artisti, ha nell'Alfieri l'avversario più risoluto, primo nel tempo e nell'ordine ideale. Chè nessuno quanto lui ha mai affermato la non esistenza, o almeno l'insignificante misura del bello, cercato fuori del buono e del retto. Non è qui il luogo di discutere se egli sia stato nel giusto, se non sia caduto nell'esagerazione. Certo fu nuovo ed originale.

Discendendo al concetto della morale non più come essenza ma come fine dell'arte, non può affermarsi che l'Alfieri sia stato primo campione di esso concetto. Certo però ne fu il più risoluto e il più sincero e il più coerente seguace, nella sua arte e nella sua critica.

Quanto ai principii più propriamente artistici — quelli cioè che si manifestano nell'applicazione alla pratica artistica e non si limitano a un concetto, a un indirizzo generale dell'arte — considerati ne' loro rapporti con le altre poetiche, essi si potrebbero dividere in tre gruppi:

Un primo, di applicazioni nuove di principii enunciati in teoria ma nonpraticati. E sono tutte le norme riguardanti la semplicità e la rapidità della tragedia, contenute in germe nel principio dell'unità d'azione, travedute da Voltaire come un ideale, solidificate in legge pratica dall'Alfieri.

Un secondo gruppo di mezzi già praticati da altri, ma derivati da un principio teorico nuovo; e sono principalmente l'uso dell'ammirazione pel sublime come elemento tragico, accanto alla pietà

e al terrore; e l'esclusione dei personaggi vili dalla tragedia. Sono tratti di poetica che troviamo già, quello in Corneille, questo, in certo grado, in Voltaire; ma hanno nell'Alfieri una base più solida e più intima nel profondo sentimento morale e derivano direttamente da esso.

Infine, un gruppo di principii già escogitati come teorie ed applicati nella pratica. E sono tutti quelli derivanti da quel certo sentimento di grandezza materiale ed estrinseca che contamina il sentimento della vera sublimità morale, diffusi in tutti gli artisti e i critici della tragedia classica; e quelli riguardanti l'amore in tragedia, proprii di Voltaire. E potrebbe comprendersi fra questi anche il modo di intendere l'unità di luogo.

Considerati per il riguardo dell'originalità artistica di cui essi sono manifestazione, tale originalità è evidentemente nulla addirittura in quelli del terzo gruppo; ed è molto scarsa anche in quelli del secondo. Poichè per essi si tratta infine di mezzi i cui effetti eran già conosciuti, e sulla cui applicazione il gusto del pubblico era formato. La novità che in essi c'è, potrà, in certo modo, risultare dalla loro analisi genetica; ma nella teoria in sè stessa e nella pratica, originalità artistica non ce n'è. Una vera originalità è invece, ci sembra, nell'applicazione nuova di principii, prima solo enunciati in teoria. L'aver promosso tali principii a regolatori pratici d'una critica e d'un'arte, di semplici ideali astratti che erano, non è solo una novità di fatti, ma implica altresì una novità di pensiero, perchè rivela un sentimento nuovo e profondo del loro significato e della loro efficacia. Il primo che osasse costruire e rivolgere ad uso pratico un apparecchio pensato da un altro, ma non applicato per mancanza di coraggiosa fiducia nella sua bontà, sarebbe, ci pare, inventore quanto questo e più di lui. Colombo, che nella teoria della rotondità della Terra ha una tale fiducia da esporre la sua vita e i suoi averi nella dimostrazione pratica di essa, è ben più originale di tutti coloro che dall'affermazione di tale rotondità, fatta molti secoli prima di lui, non traevano altra conseguenza che il disegnar la Terra come una palla o figurarsela tale nell'immaginazione. L'Alfieri, che affida la sua fama a quel semplicissimo e rapidissimo schema di tragedia, fog-

giando su di esso la tragedia propria, è ben più originale di Voltaire che l'aveva vagheggiato come un ideale irraggiungibile, e di tutti gli altri che più o meno e in varia guisa l'avevan traveduto.

∴

Ma l'elemento che più bisogna considerare nella valutazione della poetica alfieriana, è la profonda sincerità d'ogni sua parte. Tutte le teorie, tutti i principii su cui essa riposa e di cui si compone, qualunque sia il loro grado di novità e di originalità (che son qualità piuttosto oggettive), hanno però, considerati nella mente dell'Alfieri, qualche cosa di profondamente personale, rispecchiano fedelmente tutto il suo animo, sono stati da lui professati e rispettati come severi regolatori della sua critica e della sua arte, per intima conformità del loro contenuto con tutto lui stesso. Informando la sua arte del loro modello egli non ha violentato in sè tendenze spontanee, indocili a quella costrizione, ed ha seguito, anzi, l'impulso ingenuo del suo sentimento. Forse nel suo ingegno alcuni di quegli schemi artistici non esistevano con piena chiarezza e coscienza come forme spontanee, ma c'eran tutte le disposizioni capaci di determinarveli senza sforzo, non appena l'impronta ne fosse da lui traveduta, non appena presentita. La poetica è in lui l'uomo.

Per tutti i principii che riguardano le relazioni fra l'arte e la morale, la dimostrazione è superflua. Quando un uomo dirige costantemente la sua arte a un fine morale, quando professa costantemente il principio che fuori di tal fine non ci possa essere arte vera e vero bello, e giudica ed opera secondo questo principio, il suo intento e la sua professione di fede oltrepassano i limiti della sua individualità artistica e son parte dell'uomo stesso. Quella parte della sua poetica è già dunque di per sè una faccia del suo carattere, e tra le più individuali del suo carattere. E l'impronta schiettamente personale di essa non va posta in discussione.

Qui ci limiteremo, per un di più, a osservare come la tendenza morale si sia rivelata nell'arte alfieriana fino dai primi inconscienti vagiti. L'arte per l'arte è stata sconosciuta al fiero Allobrogo fin da

quando, disutile a sè e agli altri, non si sarebbe certo mai sognato di divenire il grande poeta del risorgimento italiano. Ben osservava il Mestica [1]) come, a differenza di tutti assolutamente gli altri poeti all'incirca del tempo suo, non eccettuato il Parini, l'Alfieri non ebbe il suo periodo arcadico. Il vuoto balbettare in versi questo fiero poeta non lo conobbe mai. Le prime sue informi produzioni hanno sempre un certo che di morale. Testimone quel suo *Giudizio universale* che, a detta del Fabris, è un componimento in cui le attitudini satiriche del poeta *si vedono più chiaramente espresse, e qualche volta anche con fortuna, nelle pitture morali che le diverse anime fanno di sè stesse. Tra le anime che si presentano al tribunale della divinità per farsi giudicare, troviamo sei ministri, sei cortigiani, sei magistrati, un re e un militare; e questo dimostra le tendenze che l' Alfieri aveva sin da allora a dare alla satira una certa importanza civile* [2]). E il rispetto morale poteva allora già tanto in lui, che quel personaggio in cui volle rappresentare sè stesso, nell'accusa che fa dei suoi peccati, mette in prima linea, come più grave di tutti, il non essere stato utile a nessuno.

∴

Nel campo puramente artistico restano invece quei principii riferentisi alla stretta unità, semplicità e rapidità della tragedia. Che essi siano profondamente sinceri e personali, una prova sta in quello stesso che dicemmo sul nuovo valore tutto concreto di regola pratica che essi assumono nella poetica alfieriana, e sulla novità della loro applicazione. Ma a voler sofisticare potrebbe spiegarsi tale novità con una certa vanità di far cosa nuova, e la fiducia in essa, con la fiducia in chi, idealmente, l'aveva già accennata. Non sarà perciò del tutto superflua la ricerca degli elementi di tali principii nella natura spontanea dell'uomo.

[1]) *La politica nell' opera letteraria di V. A.* — Prefazione alle *Prose e poesie scelte di V. A.* — Milano, Hoepli 1898.

[2]) *Studii Alfieriani,* Firenze 1895, pag. 89.

E in primo luogo potrebbe osservarsi come quella parte della sua poetica sia quasi un' elevazione a teoria *a priori* di ciò che spontaneamente fu la sua tragedia, come conseguenza necessaria del modo in cui era concepita e scritta. Per l'Alfieri la tragedia era un furore momentaneo, un'eruzione violenta della passione, un volo lirico dell' anima. *Scrivere tragedie vuol dire essere appassionato e bollente*, afferma egli stesso nella lettera a Gius. Marini del 24 marzo 1796. Ed egli stesso ci narra come tutte le sue produzioni siano state da lui *ideate* in un momento di furore. E *ideare* una tragedia, significava per lui *distribuire il soggetto in atti e in iscene*, *stabilire e fissare il numero dei personaggi*, *e in due paginucce di prosaccia farne quasi l'estratto a scena per scena di quel che diranno e faranno* [1]) — Ora, in un momento di furore, certo non poteva far tutto questo che con estrema semplicità, unità perfetta e rapidità somma. Tutto ciò che è opera di riflessione non poteva aver luogo nel piano della tragedia; onde non intrecci secondarii, non episodii, non effetti particolari subordinati all' effetto totale, non personaggi e scene di contrasto destinati a dare maggior risalto ai personaggi o agli avvenimenti principali, non, insomma, tutta quella parte che è prodotta dall' artista che sveglia e stimola in sè la riflessione e il gusto del critico per lavorare insieme con lui. L' opera del critico si scorge nella tragedia alfieriana solo nell' ultimo lavoro di forma, nello stile, nella verseggiatura. Per il resto è il critico che si forma sull' artista. La tragedia è nata di getto da un' accensione della facoltà creatrice: essa è venuta a quel certo modo, e la teoria è poi modellata sul fatto compiuto. È dunque una teoria di stampo non solo molto, ma troppo personale.

È un' altra prova notevole ne è il trovar applicati da lui quei principii anche fuori del campo tragico, in un campo a cui da nessuno erano stati mai rivolti, nè in teoria nè in pratica — nell'epico, vogliam dire. Ricchezza d' episodii e di personaggi secondarii, molteplicità d'azioni subordinate, interruzioni descrittive, tutto era concesso al genere epico, per il quale l'unità d' azione aveva anche un senso molto più

[1]) *Vita*, epoca IV, cap. 4.°

largo. E questa maggior libertà era anzi uno de' caratteri specifici che distingueva l'epopea dalla tragedia.

Non così è per l'Alfieri. Nel manoscritto alfieriano n.° 3 della Laurenziana, sono contenute alcune brevi osservazioni del nostro su qualche opera classica italiana; fra le altre, sulla *Gerusalemme* e sulla *Secchia rapita*. Ebbene, su quest'ultima esprime la seguente opinione: *Dodici canti compongono questo eroicomico poema, dei quali, abbenchè corti, io ne torrei senza scrupolo i due terzi*; e poco oltre aggiunge: *Descrizioni insipide di battaglie occupano poco più della metà del libro, e queste, fastidiose in tutti gli epici* [!], *mi paiono insopportabili in questo poema* (p. 224). Nella *Gerusalemme*, osserva dell'episodio d'Erminia che *benchè inutile e inconcludente nella tessitura del poema, è trattato con colori sì vivi e naturali che piace ad ognuno* (p. 225); e della descrizione della siccità nel campo cristiano, che è *superba e poetica oltremodo benchè possa pur allungare il canto* (p. 226); È indulgente dunque, ma non può far a meno di osservare il difetto e di lasciar travedere la regola, secondo lui, infranta. Dell'episodio poi del castello d'Armida in mezzo al lago, nell'VIII canto, sentenzia addirittura che *non conclude nulla*.

Un altro accenno d'applicazione al genere epico dei principii di brevità e semplicità, si trova nella *Vita*, là dove [1]) a proposito della sua *Etruria liberata* dice: *L'avvertenza che io vi osservava il più era di non allungar di soverchio; il che, se io mi fossi lasciato andare agli episodii o ad altri ornamenti, mi sarebbe riuscito pur troppo facile. Ma a volerla far cosa originale e frizzante, d'un agrodolce terribile, il pregio di cui più abbisognava era la brevità.* Si tratta, è vero, d'un genere un po' particolare di poesia epica, ma ci pare che quell'accenno alla facilità d'allungar l'azione cogli episodii, non doveva essere senza intenzione di colpire quest'uso generale dei poeti epici.

Ma ancora più significativo, come prova del carattere personale dei principii di cui è questione, è il ritrovar l'amore della semplicità e della

[1]) Epoca IV, cap. 19°.

rapidità, l' insofferenza di tutto ciò che non è necessario e intimamente connesso col soggetto principale, l' intolleranza per ciò che arresta l' azione nel suo progresso, fin nell' ingenuo gusto dell' Alfieri al tempo delle sue prime impressioni letterarie. Fanciullo di dodici o tredici anni, lo tengon rinchiuso a vegetare in un collegio, dove mena la vita più strapazzata e noiosa. Gli riesce d' avere un Ariosto; lo legge a pezzi e bocconi, qua e là, senza continuità e senza metodo, e ci si diverte. Dopo un sequestro del libro da parte dei superiori, e la ripresa di possesso per mezzo d' un furtarello (se pure così si può chiamare la rigorosa applicazione del *res clamat ad dominum*), si mette a rileggerlo, e questa volta, probabilmente, di seguito. Ma presto ne interrompe quasi totalmente la lettura. E perchè? *Per quella continua spezzatura delle storie ariostesche, che nel meglio del fatto ti pianta lì con un palmo di naso: cosa che me ne dispiace anco adesso perchè contraria al vero e distruggitrice dell' effetto prodotto innanzi.* [1])

L' altro poeta italiano a lui noto in que' tempi era il Metastasio, per alcune sue opere *come il Catone*, *l' Artaserse*, *l' Olimpiade ed altre che* gli *capitavano nelle mani come libretti d'opera di questo o di quel carnovale. E queste* lo *dilettavano sommamente; fuorchè al venir dell'arietta interrompitrice degli affetti, appunto quando* ci si cominciava *a internare*, provava *un dispiacere vivissimo e più noia ancora ne* riceveva *che dagl'interrompimenti dell'Ariosto.* [2])

Negli anni della sua adolescenza capitò a Torino una compagnia di comici francesi, e per tutta l'estate egli l'aveva *assiduamente praticata, onde molte delle principali tragedie e quasi tutte le più celebri commedie* gli *eran note.* Ed osserva che *nel totale* lo *divertiva assai più la commedia che la tragedia quantunque per natura* sua fosse *tanto più inclinato al pianto che al riso.* E se lo spiega col fatto che in quasi tutte le tragedie Francesi *vi sono scene intere, e spesso anche degli atti, che dando luogo a personaggi secondarii* gli *raffreddavano la mente*

[1]) *Vita*; II, 4.
[2]) Ibid.

ed il cuore assaissimo, allungando senza bisogno l' azione o, per meglio dire, interrompendola. [1])

Così nell'ingenuo critico fanciullo e adolescente, già inconsciamente imperava il criterio della progressione ininterrotta, che doveva essere caratteristica del sistema tragico del poeta adulto.

Infine un altro riscontro più remoto, ma forse appunto per questo più significativo, deve trovarsi in quel carattere così spiccato dell'indole dell'Alfieri che si manifesta in tanti atti della sua vita, coll'odio dell'indugio e della dimora e col desiderio quasi morboso del progresso e della meta. Viaggia e non sogna che la città proposta come meta ultima, trascurando le intermedie, per quanto interesse potesser pure offrire. Così nel viaggio da Roma a Venezia dell'aprile 1767, malgrado l' avarizia che glielo aveva fatto intraprendere in vettura, giunto a Loreto non ne può più di quel *mortifero passo*, e sborsato al vetturino tutto il convenuto, corre per le poste a Venezia senza curarsi di visitare, passando, Ancona, Bologna, Ferrara... [2]) Così nell' agosto dell'anno stesso, incalzato ferocemente dalla frenesìa di Parigi, vola da Marsiglia alla metropoli francese *più come fuggitivo che come viaggiatore*, solo fermandosi a Lione, costretto dalla stanchezza, ma lasciando indietro senza vederle, Aix, Avignone, Valchiusa ecc. [3]) Si direbbe che le città frapposte alla meta fossero quasi tante scene d'un azione la cui catastrofe lo attirasse con tutta la forza del desiderio. Nel viaggiatore si presente il poeta tragico. In quello come in questo, impossibile l' indugio quando un fine traesse a sè lo spirito, fosse pure l' oggetto dell' indugio qualche cosa di piacevole e d'interessante. Chè anzi la permanenza delle medesime immagini gli era di per se stessa penosa, e la variazione piacevole, se pure quella non implicasse un ritardo e questa un' accelerazione nel conseguimento d'un fine. Per lui *l'andare era sempre il massimo dei piaceri*

[1]) *Vita*; III, 4.°
[2]) *Vita*; III, 3.°
[3]) III, 4.°

e lo stare il massimo degli sforzi, così volendo la sua *irrequieta indole.* [1]) In tale constatazione d'una singolarità del suo carattere, giustificata in certo modo da una necessità di natura, non par di sentire l'autore tragico quando nel parere sul *Filippo*, confessa di non aver dato sufficiente svolgimento al carattere di Perez « *perchè*, dice, *la mia maniera in quest'arte* (*e spesso mal mio grado la mia natura imperiosamente lo vuole*) *è sempre di camminare quanto so a gran passi verso il fine ; onde tutto quello che non è quasi necessario, ancorchè potesse riuscir di sommo effetto, non ve lo posso assolutamente inserire* ? »

I principii di cui è stata quistione sono dunque veramente uno dei tratti più caratteristici della natura alfieriana tradotto in formula teorica d'arte. Che Aristotile avesse o no prescritta l'unità d'azione, che tale principio fosse stato più o meno seguito da tutto il teatro tragico regolare francese e italiano, che Voltaire avesse traveduto o no il suo sistema ideale di semplicità, la tragedia alfieriana sarebbe stata sempre tragedia rapida e semplice. Certo, l'abitudine e la pratica di modelli artistici informati fino a un certo punto da principii simili, è un considerevolissimo coefficiente nella determinazione precisa d'una forma d'arte. Un modello preesistente influisce sempre per tanti e tanti caratteri anche sulle produzioni artistiche nate dai criterii più diversi; un certo sostrato di esso permane sotto le nuove forme. Senza Eschilo, Sofocle ed Euripide, anche le tragedie di Shakespeare o di Schiller avrebbero avuta un'impronta diversa da quella che hanno; figuriamoci poi quale debba essere quest'influenza quando la nuova forma sia ispirata a precetti diversi per qualità e movenze secondarie o per grado, ma improntati dallo stesso carattere generale. Dio ci guardi, dunque, dall'affermare che la tragedia alfieriana sarebbe stata semplice e breve qual è, anche senza i precetti e gli esempii dei precettisti e degli artisti della tragedia classica. Solo crediamo che essa si sarebbe segnalata fra le altre per un carattere di speciale brevità e semplicità; che la nota sua caratteristica sarebbe stata quella, se non come assoluto, almeno nel rapporto con le altre.

[1]) III, 12.

∴

La critica dell'amore in tragedia, per essere in tutto simile a quella di Voltaire, non è però specchio men fedele del sentimento intimo e spontaneo dell' Alfieri, non è qualche cosa d'appiccicato o d'incoerente nel complesso dell' uomo.

Quel carattere d'estremità attribuito all'amore, è proprio di tutti i sentimenti, di tutti i gusti alfieriani: eccessivi sempre quelli, ripugnanti dalle mezze misure questi. Chi non ama il freddo, ma si rallegra d' un rigore straordinario di temperatura che in viaggio gli fa gelare il pane e il vino [1]); chi non ama i climi nordici ma s'appassiona per la Scandinavia in cui il carattere boreale è estremo [2]); chi si sente più capace di spezzare una catena morale quasi infrangibile che un tenue filo, solo perchè quella richiede uno sforzo estremo [3]) — non fa che restar coerente a se stesso cercando questo carattere estremo anche nell'amore e trovando spregevole la passione amorosa se tenera e molle, tragicissima se furibonda ed estrema. Tanto più, poi, che questo amore furente ch'ei voleva espresso in tragedia, era nè più nè meno che il ritratto fedele dell'amore come fu da lui sentito nella vita, estremo sempre, cioè, ed o stimolo potentissimo alle imprese più ardue e nobili, o deprimente funesto d'ogni altra facoltà, d'ogni altra potenza morale che non fosse amore; o di somma utilità o di somma rovina: in un senso o nell'altro, esempio efficacissimo sempre, da seguirsi o fuggirsi con tutte le forze dell'animo. Testimone dei tristi effetti l'amore d'Olanda, che lo condusse a un tentativo di suicidio [4]); l'amore di Londra, che dietro a un oggetto così poco degno lo trascinò a tanto scandalo e vergogna [5]); l'amore di Torino, da cui fu abbassato a un

[1]) *Vita*; III, 6.°
[2]) II, 8.°
[3]) III, 15.°
[4]) III, 6.°
[5]) III, 10.°-11.°

grado d'umiliazione e d'avvilimento tali, da ammalarne e ridursi in fin di vita, senza pure aver l'energia di trarsi fuori dal pantano [1]). Testimone dei buoni, quel primo amoruccio del '65, infantile quasi, ma ardentissimo e ricco di tutti quegli effetti che *poche persone intendono e pochissime provano, ma a quei soli è concesso uscir dalla folla volgare in tutte le umane arti* [2]); e il grande e vero amore per la Albany, che tante e tante volte fu potente stimolo della sua operosità sopita e ragione principalissima di tale operosità.

Quel che l'Alfieri, dopo delineato il tipo dell' amor tragico, afferma di esso, che *a così fatta rappresentazione impareranno gli uomini a professarlo o a fuggirlo in tutta la sua immensa capacità*, potrebbe benissimo riferirsi alla pittura storica de' suoi proprii amori.

∴

Non meno spontanee e derivanti dall' intima natura dell' Alfieri sono tutte le teorie che pur dicemmo somiglianti a quelle della tragedia regolare in genere, e prive d'ogni novità; quelle, cioè, intonate a un certo sentimento di grandezza materiale ed estrinseca, nel reputar degni di tragedia solo i grandi personaggi e i grandi popoli

Queste idee universalmente accettate e tacitamente ammesse per tradizione e per inerzia di mente, che sono a testimoniare una grande passività di spirito in tutti i cultori della tragedia classica, divengono in Alfieri qualche cosa di attivo, di sentito, di personale. Oseremmo dire che egli avrebbe pensato e sentito così, se pure quelle idee non fossero state dominatrici del suo tempo e del suo ambiente. Se egli non spicca fra gli altri, è perchè sta sopra un fondo della stessa tinta ma non perchè non abbia colore proprio. E questo colore è in lui la manifestazione d'uno spirito attivo, ben individuato da forze e da caratteri proprii; nel fondo che lo contorna, la tinta di cui s'è lasciata rivestire la monotonia di tanti spiriti uniformi, impersonalmente confusi tra loro.

[1]) III, 14.°
[2]) II, 10.°

Chè, in primo luogo, il sentimento che genera quei principii di ammirazione per una grandezza materiale, non è poi nell'Alfieri in tutto e per tutto qualcosa di esteriore, ma rientra anche, fino a un certo segno, nell'ordine dei sentimenti morali. La tragedia era per lui una scuola di virtù; ma precisando meglio, si può dire ch'egli intendesse parlare quasi esclusivamente di virtù politiche e civili. L'amore della libertà è per lui fondamento d'ogni virtù e virtù suprema in sè stesso; l'odio alla tirannide ne è complemento necessario. Accender quell'amore e rinfocolar quest' odio è principalmente per lui lo scopo della tragedia, il fine più nobile che quest'arte possa proporsi; gli esempii eccelsi di libero sentire, d'azioni magnanime, di ribellioni e d'insofferenze ardite, i più adatti ad esser materia tragica. Nella tragedia, quindi, in cui questo scopo politico è diretto e immediato, era naturalissima una preferenza per quei popoli in cui tali esempii si trovano in un grado altissimo di sublimità, per quei popoli la cui grandezza ed importanza nella vita e nella storia del mondo, accrescevano di quell'esempio l'efficacia e la potenza emotiva. E la grandezza che l'Alfieri sente e ammira ne' Greci e nei Romani, è una vera grandezza morale. La preferenza pei popoli classici, curiosa nella tragedia francese, il cui scopo supremo era di far piangere, è spiegabilissima nell'Alfieri che si proponeva d'educare dei cittadini. É ben vero che si ammira un esempio di virtù civile, qualunque sia il popolo da cui esso è offerto, come si piange per la sventura d'una famiglia, qualunque sia la nazione a cui essa appartenga; ma un potente riflesso del sentimento che desta in noi il complesso del popolo, su quello eccitato dal singolo avvenimento, è spiegabilissimo nell'un caso, poichè si tratta d'un sentimento simile, è assurdo nell'altro, dove i sentimenti son disparati. E sia pure un riflesso illegittimo, certo è spiegabile; e il pensiero da cui il nostro trae i principii di cui è quistione, è cosa tutta sua spontanea e non servilmente accettata o imitata da altri. E della sincerità di tale sentimento critico e del significato morale che esso doveva avere nell'intenzion dell'Alfieri, è anche una prova, ci pare, il ritrovare in un campo tutto diverso dal tragico, e dove d'imitazione non può sorgere il dubbio, un principio simile di limitazione d'un genere lette-

rario ai soli grandi popoli, e fatta a scopo morale; cioè nel campo storico. Nel cap. 8° del libro III del *Principe e le lettere*, l'Alfieri tratteggia una repubblica ideale di buoni scrittori. In essa: *le storie poche saranno e di quelle sole nazioni che di storia sian degne e che possano servir di modello alle nostre e d' incitamento a meritare un giorno storia elle stesse.*

Ugualmente spiegabile e profondamente indivivuale, è il principio della limitazione della tragedia ai personaggi regali, perchè più grandi e capaci di maggior sublimità. Re! Qual nome per l' Alfieri! Il più nefasto, ma solo perchè non voleva essere il più fausto; il più dannoso, ma solo perchè non voleva rendersi il più utile; il più odiato, ma solo perchè non voleva divenire il più amato. Dall' odio smisurato allo smisurato amore il passo è talora breve. Colui che ha in mano tutto il bene e tutto il male d' un popolo, può trasformare l'un sentimento nell' altro con un monosillabo, con un cenno, con uno sguardo. In Traiano che ascolta l' immaginario panegirico di Plinio, l'assenso o il diniego, un sì o un no, significano la felicità o la rovina del mondo. Così in ogni tiranno è il germe d'un liberatore, il germe d'un essere più che umano. Anche moralmente un principe doveva essere per l'Alfieri qualche cosa di terribilmente grande; e nel campo della tragedia politica, la grandezza da lui sentita nel dominatore, è conseguenza d' un sentimento spiegabilissimo. Ricorderemo come perfino il Marmontel, che fu uno dei grandi sostenitori della tragèdia borghese, e le cui parole in difesa di questa forma drammatica furon citate dal Lessing, ammettesse che nella tragedia politica fossero preferibili i personaggi di ceto regale. — Ora nell' Alfieri, data la formazione di quel concetto di grandezza in un ordine d'idee politico, non è poi strana l'estensione illegittima di esso fuori del campo di quelle idee, tanto più che esse rappresentarono per lui l'elemento di gran lunga preponderante nella somma degl'interessi umani. L'atteggiamento del suo spirito rispetto all' ordine politico era un sostrato permanente che non si dileguava del tutto anche quando la sua mente fosse rivolta a fatti e cose estranee; se pure per lui poteva esistere cosa totalmente estranea alle idee di libertà. Della limitazione di tali idee rispetto al complesso della vita morale, ci

rendiamo, o crediamo di renderci, un conto esatto noi, che con la calma perfetta di chi è fuori d'ogni passione d'interesse politico immediato, abbracciamo tanta e tanta estensione di quella vita, e quindi di materia d'arte e di poesia, a cui il poco calore della fiamma di cui ancor fervono quelle idee non giunge più. Noi non siamo roventi per la vergogna d'ordinamenti politici contrarii a ogni ideale di dignità umana, non pel rossore di non avere una patria; non siamo infiammati dall'altissimo desiderio di ridivenire uomini e cittadini; e non vediamo perciò il mondo colorito tutto dal riflesso di quel fuoco, nè comprendiamo fin dove la sua luce possa giungere quando sfolgora in tutta la sua potenza. Libertà ed unità son cose nostre da un pezzo; il gran sogno che tutto raggiante di sorrisi e promesse innamorava l'animo del grande Astigiano è per noi la trita e meschina realtà d'ogni giorno. Quella luce che inebbriava lo spirito traveduta nel desiderato e lontano avvenire, ad alcuni di noi, o stolti!, infastidisce gli occhi nell'attualità del grave presente. E stanchi e sconfortati, si giunge a chiamare illusione l'entusiasmo per quel gran sogno; e per un'altra, per una vera illusione, riportandosi con la mente al tempo del grande veggente, non si sa immaginare la visione della splendida meteora nell'incerto avvenire, che amareggiata da un senso di sconforto e di delusione, non si sa restituire a quell'immagine tutto il fulgore e tutta la poesia che sempre e tanto va dispersa nel divenir possesso del desiderio, e dell'avvenire, presente; non si giunge a sentire tutto l'immenso ardore d'un'anima perduta nel vagheggiare di quel sogno in tutta la sua pura idealità, non a comprendere il suo quasi totale obblìo per ogni altra cosa al mondo che non sia il compimento di esso: come se un occhio che ha fissato il sole, potesse essere di poi sensibile ad altre immagini!

A chi consideri così freddamente la poetica alfieriana, dovrà sembrare strana l'estensione del sentimento determinatosi nell'ordine politico, a tutto il campo tragico in genere. A noi sembra spiegabilissima e, dato l'animo dell'Alfieri, naturale.

Che se pure in fondo a quel sentimento per cui egli attribuisce al re una grandezza in quanto è re, c'è qualche cosa che non ha

radice nella concezione politica estesa a tutto il mondo morale, questo qualcosa è pure un elemento tutto spontaneo del carattere del nostro, non una formazione derivante da abitudini letterarie, e tanto meno un accettazione passiva di precetti e sentimenti altrui. La bellezza esteriore in ogni sua forma, la magnificenza, il fasto, il lusso, la pompa — tutto ciò, insomma, che, senza rivestire una verità utile, un intimo contenuto veramente buono, ha però uno splendore di apparenza, esercita sull'animo dell' Alfieri un fascino potente. E quel che la sua severa riflessione condanna e disprezza, è oggetto d'ammirazione per la sua natura spontanea. Il debole del critico è un debole dell' uomo, e alla contaminazione che ha luogo in quello dei principii severi di sublimità morale con quelli d'una grandezza più materiale, si può trovare un riscontro psicologico nella contaminazione di elementi morali e tutti intimi con altri più materiali ed appariscenti, in ciò che determina l'ammirazione dell'uomo. Egli stesso ci confessa di essere stato *assai propenso per la bellezza .... a segno che la bellezza nella* sua *mente preoccupava il giudizio e pregiudicava spesso al vero.* [1])

E ne abbiamo un esempio notevolissimo, raccontato da lui stesso a sua vergogna. L'Alfieri era nel 1778 a Firenze e s'occupava della donazione di tutto il suo alla sorella, per rendersi indipendente dal re di Sardegna: pagando così, con la rinunzia di tutto il suo e della patria, la libertà di scrittore di libertà: e intanto non aveva il coraggio di lasciare la bella uniforme del suo re. *Nel tempo stesso che scriveva la Virginia e il libro della Tirannide, nel tempo stesso che io scoteva così robustamente e scioglieva le mie originarie catene, io continuava pure di vestire l'uniforme del Re di Sardegna, essendo fuor di paese e non mi trovando più da circa quattr' anni al servizio. E che diran poi i saggi quand' io confesserò candidamente la ragione perchè la portassi? Perchè mi persuadeva di essere in codesto assetto assai più snello e avvenente della persona.* [2])

E così lo attraeva il fasto e la pompa, e lo ributtava la meschi-

[1]) *Vita,* epoca II, cap. 2.°

[2]) *Vita ;* IV, 6.°

nità e la grettezza. In tutta la sua vita non c'è difetto permanente o passeggero del suo carattere, peccato o vizio, colpa o fallo, non la prodigalità, non l'ira, non la superbia, non la vanità, nulla insomma, ch'egli vituperi con parole più sdegnose di quelle che usa contro i suoi due accessi d'avarizia: quello del primo viaggio a Venezia già ricordato [1]), e l'altro del '78 a Firenze [2]). Nella condanna per le altre debolezze del suo passato c'è sempre mista una piccola dose quasi direi di compiacimento, e ne traluce sempre l'indulgenza d'uno spurio amor proprio che nel suo difetto gli fa vedere più il suo che il difetto. Ma dell'avarizia ha sincero schifo e ribrezzo, come di cosa che non possa ricordare che con orrore. Si direbbe che egli esageri i vituperii quasi per liberarsi dal sospetto che qualche germe di essa sia nella sua natura; e che voglia proprio mostrarla aliena da sè come una malattia schifosa, come una infezione presa da fuori di cui l'averla avuta addosso aumenta il terrore e che in niun modo si vorrebbe chiamar sua. Tanto doveva sembrargli vergognosa più di ogni altra macchia la grettezza e la meschinità.

Viceversa, in quel potente sentimento d'ammirazione per il fasto aveva radice la sua passione pei cavalli; che lo induceva ad arrivare a Firenze con otto di quei quadrupedi per far la figura del gran signore, in un viaggio destinato allo studio della lingua toscana [3]); e che all'autore di dieci tragedie stampate e d'altre quattro scritte, allo spasimante per una gloria già assaporata ma non interamente concessa, faceva dimenticare in Londra e tragedie e stampe e stampatori, e per quattro mesi lo distraeva totalmente dallo studio, tanto che in quel periodo di tempo egli non scrisse che due sonetti, e non lesse niente, alla lettera [4].

Ora, è facile comprendere come i principi, le corti, lo splendore e il fasto di esse, dovessero aver tanto in sè da far vibrare nell'Alfieri quelle corde dell'animo suo intonate a una nota di magnificenza

[1]) *Vita;* III, 3.°
[2]) IV, 6.°
[3]) IV, 4.°
[4]) IV, 12.°

e di bellezza esteriore, e perturbare in lui quel sereno giudizio che da un animo calmo, non agitato da ammirazione alcuna, si sarebbe dovuto aspettare. Il personaggio potente, il re, il principe, rappresentava invece per lui un grado più elevato nella scala ideale della bellezza. Avanti a un principe quelle corde della sua anima si commovevano e la sua anima ammirava. Nella *Vita* stessa ne abbiamo un esempio significantissimo, e lo riportiamo con le sue stesse parole: *Nella mia seconda dimora in Roma, fui introdotto al papa, che era allora Clemente XIII, bel vecchio e d'una veneranda maestà; la quale aggiunta alla magnificenza di Monte Cavallo, fece sì che non mi cagionò punto ribrezzo la solita prosternazione e il bacio del piede, benchè io avessi letto la storia ecclesiastica e sapessi il giusto valore di quel piede* [1]).

Questo sentimento, trasportato nel campo artistico, è quello che può spiegare la limitazione della tragedia ai personaggi regali, dove non basti a spiegarla l'influenza del concetto politico. E ci sembra così di poter affermare la sincera spontaneità, la profonda individualità d'una faccia della poetica alfieriana, la quale, perchè riproduca sentimenti e precetti diffusi nella critica e nell'arte altrui, non è specchio meno fedele dell'Alfieri artista ed uomo.

*
* *

Da tutto quello che si è esposto in questo terzo capitolo, risulta evidente il pochissimo che si può affermare e il moltissimo che non c'è da dire sulla genesi della poetica alfieriana. Vedere in essa un complesso così profondamente organico nel suo insieme, e trovare tutti i principii più caratteristici di cui essa si compone, radicati nell'ingenua natura dell'Alfieri ed imperanti fin nelle prime sue manifestazioni di critico e d'artista — porta a concludere che la genesi della poetica alfieriana è in Vittorio Alfieri. Le influenze esteriori si

[1]) III, 3.°

limitano alla più precisa determinazione d'alcuni concetti, forse semplicemente alla forma con cui sono espressi. E del resto, anche voler affermare recisamente su questo riguardo sarebbe arrischiato, visto che pure là dove le somiglianze di forma sono più sensibili c'è un'intima corrispondenza fra il precetto che parrebbe imitato e il sentimento spontaneo dell'autore. Se non si voglia buttarsi a indovinare bisogna dunque limitarsi alla constatazione di queste somiglianze di fatto, senza voler cercare in esse un rapporto troppo preciso di dipendenza, nè un significato genetico. Su queste somiglianze, tutto quello che potevamo l'abbiam detto, e ne risulta infine che esse sono quasi tutte con precetti e metodi del teatro francese, e principalmente di Voltaire.

Solo arrischieremo un'osservazione generale. Quel rispetto, quella specie d'ossequioso timore che l'Alfieri doveva sentire per la coltura ufficiale e metodica, nel tempo in cui, con sua somma vergogna, era escluso dalla rocca di quella, dovette continuarsi, in certo modo, anche un po' nell'Alfieri letterato, e generare in lui una specie di timidezza di fronte alle norme e ai precetti di quella repubblica, che non mai prima di lui fossero stati scossi o messi in dubbio. Onde, pur persuaso della giustezza delle sue riforme, solo allora dovette esprimere coraggiosamente e liberamente le sue idee quando potesse trovarne una conferma, una sanzione, un punto d'appoggio, nell'uso, nella teoria o nel semplice accenno di qualcuno dei suoi grandi predecessori nel campo tragico; o quando esse fossero un passo più avanzato, magari infinitamente più avanzato, ma in una strada già accennata da qualcuno di essi. Poichè si può dire che non c'è idea la quale, come semplice idea, possa concedere ad uomo il vanto d'averla avuta per primo, il campo che l'Alfieri poteva liberamente percorrere era pochissimo limitato, ed egli potè in esso esplicare le sue riforme senza reprimere nessun audace desiderio d'innovazione per mancanza di quel certo appoggio morale in un esempio incoraggiante e autorevole; e una sottomissione totale e passiva a teorie addirittura contrarie al suo sentimento profondo, nella sua poetica si può dire che non si incontri mai. Solo si trovan tracce di quella timidezza, nell'accettazione totale dell'unità di tempo e di

luogo, e della regola dei cinque atti; e in quelle reminiscenze di forma altrui nell'espressione di pensieri suoi, che mostrano involontariamente quanto egli si compiacesse dell' appoggio trovato.

Ma quanto all' unità di tempo, bisogna considerare che essa s' accordava perfettamente col desiderio d' incalzante rapidità dell' azione; e non doveva certo costar grande sforzo all' Alfieri racchiuder nel giro di ventiquattr' ore la trama delle sue tragedie.

L' unità di luogo era di poco impaccio all' indeterminatezza delle sue rappresentazioni la cui efficacia era messa tutta nell' uomo e tanto poco ritraeva dal significato dell' ambiente: tanto più, poi, se intesa, com'egli fece, secondo le maggiori libertà del teatro francese.

La regola dei cinque atti è l' unica che costituisca nell' Alfieri una rinunzia a ogni ragionamento suo proprio e un'ubbidienza passiva alla regola convenzionale. Sovente, in ossequio ad essa, è costretto ad allungar l' azione più che non vorrebbe, per aver materia di riempire i cinque atti [1]. E non sapremmo spiegarci altrimenti questo esempio unico di violenza ai proprii sentimenti, che con quella timidezza che gli lasciava l' ardire di rinfocolare una ribellione accennata, ma non quello d' iniziarla fin dai primi conati, quando fosse, ben inteso, una rivoluzione di carattere puramente artistico [2]): timidezza, del resto, abbastanza spiegabile in presenza d' un principio così universale, così indiscusso e anche, diciamolo, di così limitata importanza rispetto all' intrinseco della tragedia.

Dal persecutore feroce delle vecchie tirannìe monarchiche e, più feroce ancora, della nuova democratica; dall' uomo che fra due secoli l' un contro l' altro armato si drizzò coraggiosamente contro ambedue, non era da aspettare una maggior audacia anche d' opinioni letterarie?

Non sappiamo. Certo sarebbe curioso che il coraggio senza eccezione del cittadino dovesse servire a farci abbassare la stima per un

[1]) Vedi, ad esempio, i *pareri* della *Virginia*, della *Congiura dei Pazzi ecc.*

[2]) Un tentativo di rivoluzione c' era stato, a dire il vero, con la *Mort de César* di Voltaire, che è in tre atti. Ma l' esempio era unico, e forse all' Alfieri il seguirlo sarebbe sembrata anche una troppo palese e determinata imitazione.

non adeguato coraggio dell' artista. Pensiamo invece che un caso isolato di sommissione del proprio sentimento, che nel cittadino sarebbe stata una macchia, fu nel letterato un tributo, forse un sagrifizio da lui in buona fede offerto alla religione dell' arte e a quelli che gli sembrarono di essa dogmi indiscutibili; fu un atto d'ossequio che abbellì il carattere se non l'intelletto di lui; un inchino che addolcì la linea rigidamente diritta della figura del fiero Allobrogo. Ed uniamo quel cittadino e quell' artista in una sola, grande, venerabile individualità da ammirare con tutta l' anima nostra, in Vittorio Alfieri, poeta e profeta della santa patria italiana.

LA NOVELLA PROVENZALE DEL PAPPAGALLO
(ARNAUT DE CARCASSES)

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 19 MARZO 1901

DAL PROFESSORE

PAOLO SAVJ-LOPEZ

La novella provenzale del pappagallo messaggiero d'amore è nota in due redazioni profondamente diverse: l'una del canzoniere parigino R [fr. 22543, c. 143], pubblicata prima, in parte, dal Raynouard, poi ripetutamente dal Bartsch 1); l'altra del fiorentino J [Bibl. Naz., F. 4,776, c. 11 r.] fatta conoscere da E. Stengel nella notizia ch' egli diede, molti anni or sono, di quel canzoniere 2), del quale io medesimo darò prossimamente l'edizione completa 3). Frammenti della novella si leggono altrove: i primi centoventicinque versi nell' ambrosiano G [R 71 sup., c. 127 v.]; una cinquantina di versi – non è possibile precisar meglio, perchè i versi scritti di seguito come prosa, sono qua e là arruffati da non potersi distinguere – nel ms. riccardiano 2756, all'ultimo foglio; tutta la fine, a cominciare dal verso *Eu amanz iur e promet a vos*, nell' Estense D [c. 216 r.] 4). Di questi, il

1) RAYNOUARD, *Choix*, II, 275 sgg. Questa stampa frammentaria riprodusse il Galvani. — BARTSCH, *Lesebuch*, 25 sgg.; *Chrest.*, V ed., 259 sgg.

2) *Rivista di filologia romanza*, I, 36 sgg.

3) Negli *Studj di filologia romanza*.

4) È il n. 779 nell'indice del MUSSAFIA, *Del codice estense di rime provenzali*, Vienna, 1767, e vien dopo il *Tesoro* di Pietro di Corbiac. Il SACHS (*Le Trésor de Pierre de Corbiac*, Brandebourg 1859, 2e édition augmentée) parlando di que-

solo frammento riccardiano ha visto la luce per opera del Wesselofski 1), ed è il meno importante per la brevità sua e per la scorrezione del testo; ma quella pubblicazione suggerì ad un altro erudito di raccogliere le varianti de' frammenti G e D, col proposito di mettere innanzi il materiale completo per un testo critico, che nessuno fin oggi ha dato a' nostri studi 2). Contemporaneamente il Bartsch tentava un primo disegno di classificazione schematica dei manoscritti 3). Ma ai frammenti finora indicati posso aggiungere un altro del medesimo codice ambrosiano già citato, corrispondente per estensione al modenese: frammento che fa seguito all'epistola di Arnaut de Marueilh *Domna genser qu' eu no sai dir* [c. 120 r.] e che sebbene edito da lunghi anni è sfuggito a quanti s'occuparono della novella 4).

Riprendendo in esame il materiale che mi auguro, questa volta, completo per davvero, mi propongo di tentare una ricostruzione critica del testo. Ma prima di giungervi, è necessario risolvere una questione che altri ha già dibattuta, e dibattuta invano: se cioè il testo più ampio di R, dov' è anche il nome dell' autore Arnaut de Carcasses, sia l'originario come pretendeva il

sto poema nell'Estense dice che « il est suivi .... par une chanson adressée à la Sainte Vierge, dont Millot parle, et qui est mêlée à d'autres chansons du même auteur dans le Ms. du Vatican 3204 selon l'autorité de Crescimbeni et de Bastero ». Ora la pretesa canzone alla Vergine che segue in D il *Thesaurum*, è invece il nostro frammento. Si tratta semplicemente di un errore del Sachs; nè il Millot (*Hist. litt. des Troub.*, Tome III, Paris 1774, pag. 233) nè il CRESCIMBENI (*Le vite dei più celebri poeti prov.*, Roma, 1722, pag. 213) nè il BASTERO (*La Crusca prov.*, vol. I, Roma 1724, pag. 91) parlando di quella canzone sacra la fanno seguire al *Thesaurum* in D. Bensì il GALVANI (*Osserv. sulla poesia dei Prov.*, Modena 1829 pag. 321, scrive che nell'Estense è questo poema « insieme con una canzone alla Vergine dello stesso poeta », la quale infatti vi si trova.

1) *Romania*, VII, 327 sgg.

2) MAX VON NAPOLSKI, nella *Zeitschrift für rom. Phil.*, II, 498-99.

3) *Ibid.*, p. 499 sgg.

4) *Archiv für das Studium der neueren Sprachen u. Lit.*, hg. von L. HERRIG, 35 Band, 1864, p. 105.

Bartsch 1), o se non sia invece tale il più semplice racconto di J, secondo ha sostenuto lo Stengel 2), dove quel nome non appare. E nemmeno il contenuto della novella è stato fin oggi, per quanto io sappia, l'oggetto di una speciale indagine: tanto che nell'antico breve giudizio del Bartsch, del quale ci occuperemo in seguito 3), conveniva senz'altro anche il più recente storico della letteratura provenzale 4). Una tale indagine potrebbe spianar la via a risolvere il problema della doppia redazione; ecco perchè innanzi di venire alla ricostruzione del testo, dovrò indugiarmi di proposito sull' origine e sul contenuto della novella. E voglio render qui le maggiori grazie al mio illustre direttore nel Seminario di Filologia Romanza all' Università di Strasburgo, Gustavo Gröber, il quale per il mio lavoro mi è stato largo di suggerimenti e di consigli preziosi.

Le due redazioni sono concordi nel contenuto, salvo le minori varianti, fino al v. 124 di J cui corrisponde il v. 129 di R. Il poeta finge d' aver udito un pappagallo contendere, nel modo che dirà, in un verziere chiuso, all'ombra di un lauro. Venuto innanzi ad una donna, la saluta e s'annunzia messaggiero del miglior cavaliere che mai fosse, Antifanor, il figlio del re, che già per lei ha bandito un torneo. Egli la manda a pregar d' amore, chè non può vivere senza di lei. La donna si mostra offesa – ella che mai non ha concesso amore ad alcuno! – e si maraviglia che un sì cortese uccello osi parlarle in tal modo; ma intanto lo vede così amabile che gli consente di continuare! Ed il pappagallo, rispondendo, si maraviglia a sua volta ch'ella non voglia amare. – Io amo mio marito – soggiunge la donna. – Ma non è punto ragione che il marito sia padrone di tutto – ribatte l'altro, e la donna comincia a trovare che s'ei fosse cavaliere, bene sa-

1) *L. c.* p. 500-501.

2) *L. c.* p. 36.

3) *Grundriss*, p. 21.

4) Stimming, in *Grundriss der rom. Phil.* hg. von G. Gröber, II B., 2 Abt., 1893, pag. 13.

prebbe vincere i cuori femminili! tuttavia non si piega ancora a tradire il marito cui ha promesso fede, e quando il pappagallo insinua che « la volontà segue il talento, – Appunto, ella risponde, io amo mio marito più d'ogni cosa al mondo. – E amatelo, come è ragione; ma abbiate pur mercè di chi muore amandovi: non vi sovviene di Biancofiore d'Isotta, di Tisbe? – Il dio d'amore si vendicherà di lei, ed egli stesso andrà dicendone tutto il male che potrà. A questo la donna è vinta dal parlar gentile, e si dichiara presta ad amar fedelmente Antifanor, dal quale non vorrà mai partirsi: in R consegna al pappagallo un anello da recargli in dono con un cordone d'oro. Così si separano, ed il messaggiero esce giocondo dal verziere per narrar l'impresa fortunata al padrone. – Giammai – egli esclama – vivrà un tal pappagallo, che tanto s'adopri per il suo signore! –

A questo punto cominciano a discostarsi in tutto, l'una dall'altra, le due redazioni. Secondo J, molto più semplice, il pappagallo consiglia ad Antifanor di raggiunger la dama nel giardino; quegli va senz'altro, e la sua nuova amica lo fa sedere presso di sè, per dirgli che l'eloquenza del pappagallo l'ha persuasa ad amarlo ed a far il suo volere: soltanto gli chiede innanzi una promessa di fede. L'amante protesta il suo amore e si dichiara pronto a tutti i giuramenti: ma già la dama vedendolo così cortese, savio e prode, gli s'abbandona 'ses tot iurar', finchè ricompare il pappagallo ad annunziar, come l'amico delle *albe*, l'arrivo del marito. Allora gli amanti debbono separarsi, non senza che la dama assicuri il cavaliere di volerlo richiamare a sè appena sarà possibile; ma prima di partire Antifanor fa una lunghissima professione di fede amorosa, prestando anche quel giuramento sui quattro evangeli, da cui era stato dispensato.

In R invece il pappagallo dà conto della sua missione, e presenta ad Antifanor l'anello della dama, con le assicurazioni dell'amore guadagnato. Ma come entrare nel giardino? Bisognerà distoglier l'attenzione de' servi appiccando il fuoco alla torre ed al solaio, suggerisce l'avveduto messaggiero: allora sarà possibile raggiungere la dama rimasta sola in giardino. Per voler del signore, il pappagallo ritorna ancora a lei che trova, questa vol-

ta, sotto un pino, ed in suo linguaggio la saluta, e le rinnova l'invito all'amore; ella è ben presta, ma non sa come l'amante possa vincer l'ostacolo del giardino chiuso e delle guardie veglianti fino al mattino. Allora il pappagallo propone a lei la sua trovata: egli condurrà Antifanor a piè del muro, e poi col fuoco appiccherà l'incendio, così mentre tutti correranno a spegnerlo ella farà entrare l'amante nel giardino solitario. La dama accetta: il pappagallo corre da Antifanor, e lo trova che attende armato di tutte armi a cavallo; si fa procurar da lui il fuoco greco che si lega a' piedi in un piccolo recipiente di metallo, e vanno insieme fin presso la torre a cui vegliano le guardie. Qui lascia Antifanor cavallo ed armi, fuor che la spada, e vien solo a piè del muro, mentre il suo compagno vola ad avvertir la dama nel verziere, che gli consegna le chiavi del castello, per darvi l'incendio. Da quattro parti si levano le fiamme e tutti gridano al fuoco; intanto la porta vien aperta, e Antifanor si gode con l'amica il nuovo amore a piè d'un lauro: nè uomo saprebbe contare il diletto che fu tra di loro. Ma il fuoco non tarda a venire estinto, e allora il pappagallo, mezzo morto di terrore per la sorte del padrone, corre a posarsi presso quel letto campestre, e fa levare gli amanti. Col cuore smarrito, Antifanor prima di partire vuole dalla dama, cavallerescamente, un comando amoroso, ed ella gli ordina di essere in questa vita prode a tutto suo potere. Tre baci ancora, e Antifanor si diparte da lei.

> So dis n' Arnautz de Carcasses
> que precx a faitz per mantas res
> e per los maritz castiar
> que volo lors molhers garar,
> que'ls laissen a lor pes anar,
> . . . . que may valra
> e ja degus no y falhira.

Di questa redazione scrisse prima il Raynouard 1), essendo ignota ancora quella di J, che « l'esprit brillant de la chevalerie

1) *Choix*, II, 275.

semble se confondre avec le goût anacréontique et les fictions extravagantes de l'Orient ». In seguito il Bartsch notò che « nach dem griechisch klingenden Namen » di Antifanor si poteva credere il poemetto derivato da una fonte greca; al che s'accordavano la menzione che vi si fa del fuoco greco, e la parte stessa del pappagallo 1). Che tale fosse l'origine, ha ripetuto da ultimo anche lo Stimming 2); e forse pensarono tutti alla colomba che Anacreonte invia messaggiera a Batillo 3).

Ma più che affermazioni, questi sono sospetti; e chi volesse dar loro una forma più precisa, finirebbe col trovarsi impacciato. La letteratura greca non ci dà nessun racconto che noi possiamo ravvicinare al nostro come sua fonte più o meno diretta; e così cercheremmo inutilmente più lungi nell' Oriente arabo o indiano. Certo il pappagallo, che fu in India l'uccello sacro sul quale cavalca il dio dell' amore, Kāma o Kāmadeva, detto perciò anche Çukavāha, ha parte in molti racconti indiani: non è necessario ricordare che in bocca ad un savio pappagallo son poste le novelle del Çukasaptati. Tuttavia, per quanto io sappia, non si conosce un pappagallo indiano che proprio si possa dir fratello del messaggiero d'Antifanor.

Anche questo nome, chi guardi bene, può indurre in errore: chè pur suonando grecamente, non è compreso nell' onomastica greca fra' molti nomi che gli somigliano. Accanto agli 'Αντιφάνης, 'Αντίφανος, 'Αντιφέρων, 'Αντιφερῶν, 'Αντίφαντος ecc., il repertorio del Pape 4) e quello più recente del Fick 5) non ci danno un 'Αντιφάνωρ, seb-

1) BARTSCH, *Grundriss*, 21.

2) Nel *Grundriss* del GRÖBER, *vol. cit.*, p. 13. All'ipotesi di fonti orientali accennò anche il DOUNOU, nell'*Hist. litt.* XVI 205. Cfr. anche MARY LAFON, *Histoire littéraire du midi de la France*, Paris, 1882, pag. 107.

3) L'ode di Anacreonte 'Ερασμία πέλεια fu più tardi spesso tradotta in Francia; V. A. DELBOUILLE, *Anacréon et les poèmes anacréontiques*, traductions et imitations des poètes du XVI siècle. Havre 1891. Contiene le versioni di Belleau, Ronsard, Renvoisy.

4) W. PAPE, *Worterbuch der griechischen Eigennamen*, Braunschweig, 1850.

5) A. FICK, *Die griechischen Personennamen nach ihrer Bildung erklärt . . .*,

bene non manchino, come tutti sanno, formazioni col suffisso -άνωρ: Καρμάνωρ, Ἀγαθάνωρ. Arabo il nome non è. Nulla esclude che sebbene non registrato dai lessici, sia potuto essere veramente nome greco in origine: ma non va neppur dimenticato che di questi nomi in – *or* è ricca pur la tradizione poetica del ciclo brettone: dove accanto al greco Calcedor del *Cligés* apparisce nel poema stesso e in *Erec* e nel *Chevalier au Lyon* un Sagremor che greco non è; inoltre abbondano i Brunor, Hestor, Escalibor, Escanor, Canor, Cador, Felinor, Escaduor, ecc. e in testi provenzali Torquator, Timor, ecc. 1). Stando così le cose, non è possibile dar grande importanza ad un nome il quale poi, se anche fosse greco, non basterebbe a provar la grecità della novella.

Ed anche minore importanza ha un altro argomento addotto dal Bartsch: l'accenno al fuoco greco. Il *fuoc grezeis* fu nel medioevo francese e provenzale popolarissimo, e lo si trova ricordato di frequente: l'appoggiarvi quell'ipotesi sull'origine del testo, sarebbe come un voler credere che il *Roman de Thèbes* nel quale spesso se ne fa menzione, sia derivato da fonte greca o magari tebana 2)!

Più lungo discorso merita l' ultimo argomento, la parte del pappagallo messaggiero. Indubbiamente il pappagallo come uccello mitico e leggendario è di origine orientale 3) e dall'Oriente è penetrato nella novellistica europea. O non afferma ser Brunetto volgarizzato: « Dicono quelli d'India che non ha [pappagalli] se non in India, e di sua natura salutano secondo il linguaggio di quella terra »? 4) È notevole però che nella novella dei *Sette*

Zweite Auflage, bearbeitet von 7. Bechtel und A. Fick, Göttingen, 1894 [la 1ª ed. ha la data: Göttingen, 1874].

1) Si vegga, per questi nomi ERDMANNSDÖRFER, *Reimwörterbuch der Troubadors*, Berlin, 1897. (*Romanische Studien*, veröffentlicht von E. Ebering, Heft II.

2) *Le Roman de Thèbes*, par L. CONSTANS, Paris, 1890. Cfr. p. e. v. 4138 nel ms. di Spalding.

3) DE GUBERNATIS, *Die Thiere in der indogermanischen Mythologie*, aus dem Englischen übersetzt von M. HARTMANN. Leipzig, 1874, pag. 584 sgg.

4) *Il libro delle bestie*, volgar. da BONO GIAMBONI, Roma, 1891, pag. 57.

Savi in cui un pappagallo rivela le colpe d'una moglie infedele, e vien rimeritato dal marito con la morte, le redazioni occidentali sostituiscano concordi al pappagallo una gazza.

Ma infine il pappagallo tradizionale, con le sue virtù ciarliere, dovè ben presto dimenticare quella patria lontana, se già il Medioevo francese è pieno della sua voce. A taluno pareva che lo squittir del pappagallo suonasse come un saluto in lingua greca: onde avvenne che a Carlo Magno errante pe' deserti di Grecia si facessero incontro pappagalli, i quali « quasi graeca lingua salutaverint eum clamantes: – Imperator, vale! – 1) » Cavaliere del pappagallo era chiamato il re Artù in un romanzo in prosa, assai tardivo, conservatoci da un solo manoscritto parigino di scrittura del secolo XV che ha riveduto anni or sono la luce per opera di F. Heuckenkamp 2), e deriva dalla stessa fonte perduta che produsse ne' primi anni del secolo XIII il poema in medioaltotedesco *Wigalois* di Wirnt von Grafenberg 3). Il pappagallo che rappresenta il lato comico del romanzo francese non si contenta di disputar col nano suo custode, quando all' appressarsi d'un pericolo questi fugge lasciandolo chiuso in gabbia: ma discute, ragiona, consiglia e canta al suo signore le più melodiose canzoni. « C'est un oiseau qui paraît avoir apporté de sa patrie asiatique les qualités souvent attribuées à ses congenères dans les contes de l'Inde et de la Perse » 4). Di un altro romanzo nel quale il pappagallo dovè avere gran parte, ha dato notizia il Paris pub-

1) *Hist. litt.*, XXV, 374. Dal *Liber de natura rerum secundum diversos philosophos*, di THOMAS DE CANTINPRÉ, composto, a quanto dimostra il Delisle (l. c.) fra il 1228 e il 1244.

2) *Le chevalier du Papegau* nach der einzigen Pariser Handschrift, hg. von F. HEUCKENKAMP; Halle a. S., 1896. La copertina invece ha la data 1897; l' altra data è nell'interno.

3) « Die Figur des Papageien war, wie W[igalois] zeigt, bereits der gemeinsamen Quelle von W[igalois] und P[apegau] eigen; doch wird die geschickte und ausfürliche Verwendung dieser Figur als ein Verdienst des Verfassers der Prosa angesehen werden ». [HEUCKENHAMP., *op. cit.*, p. LV].

4) *Hist. litt.*, XXX, 105.

blicando l'elenco dei codici francesi dei Gonzaga 1); ma i due manoscritti che lo contenevano sono perduti e dalle prime parole riprodotte nel vecchio catalogo 2) il Paris potè soltanto argomentare che si trattasse d'una parte di qualche gran romanzo in prosa piuttosto che d'un racconto isolato. A giudicar dall' *incipit* e dall'*explicit*, il testo era il medesimo; il primo manoscritto porta il titolo di *Liber militis a pappagallo*, e comprendeva settanta carte; il secondo, di sessanta carte, è intitolato più semplicemente *Pappagallus*.

In un *lay d'Amors* pubblicato dal Jubinal un altro pappagallo « di cuor gajo amoroso e baldo »

> . . . . . prioit amoreusement
> Et doucement
> De sentement
> Une mauvis par douz asaut,

parlandole lunghissimamente come il più loquace e galante dei trovatori 3), ma diverso in questo dal pappagallo d' Antifanor, che la sua eloquenza è rivolta a proprio vantaggio! E spesso invero il pappagallo si trova esaltato come uccello canoro. Nel verde paradiso del *Roman de la Rose*

> Lors s' esvertue et lors s' envoise
> Li papegaus et la kalandre 4);

e nel *Brut* di Monaco esso vien ricordato insieme con l'usignuolo:

1) *Romania*, IX, 510: *Les manuscrits français des Gonzague*; cfr. n. 36 e 37. — V. anche *Hist. litt.*, XXX, 104.

2) Incipit: *En cest partes dit le contes che poys.* Explicit: *il ne creroyt mays in alcuns si sedrece.*

3) A. JUBINAL, *Nouveau Reçueil de contes, dits, fabliaux*, ecc. Paris, 1842; II, 190 sgg.

4) *Le Roman de la Rose*, ed. F. MICHEL, Paris 1864, I, v. 76-77.

Li rossinous i notoit lais,
Suns i chantoit li papegais,
Entre les altres oiseiluns
Dunt a oïr eirt dulz li suns 1)

Come nel *Mainet*:

Le cant del rouseignol et del dous papegaut 2).

mentre con l' usignuolo combatte in una redazione volgare del-l' *Altercatio Phillidis et Florae*, per sostener la supremazia dei cavalieri sui chierici in amore.

Li Papegaus sailli en piez;
Seignor, dist il, oez, oez,
Ge di que li Rosignox ment,
De la bataille me present.

Invece in un' altra redazione del medesimo contrasto scende in campo contro l' allodola a sostener le stesse ragioni 3). Ricorderò anche un pappagallo il quale non disputa d' amore ma consiglia gravemente gli altri uccelli a migliorare il loro governo ed evitare le discordie interne, con un apologo che il poeta – un lorenese di Metz – intendeva rivolto a' suoi concittadini 4). Che i pappagalli avessero poi la lor parte ne' *Bestiari* di Francia come altrove, è ben naturale; sebbene non sia attribuita loro alcuna speciale qualità che ci riguardi davvicino.

Ma infine il più notevole fra tutti, e per un certo rispetto

1) *Der Münchener Brut; Gottfried von Monmouth in französischen Versen des XII Jhs.*, hg. von K. Hoffmann und K. Volmöller Halle, 1877; v. 3919 sgg.

2) *Romania*, IV, 324.

3) Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, 1891, p. 15 (Bibl. des écoles françaises d' Athènes et de Rome; fasc. 58me).

4) *La guerre de Metz en 1324*, poème du XIV siècle publié par E. de Bouteiller, *suivi d' études critiques sur le texte par* F. Bonnardot *et précedé d'une préface par* Léon Gautier — Paris, 1875. V. *Le sermont le pappegay*, pag. 326 sgg.

il più degno d'esser posto accanto al nostro messaggiero, è il pappagallo di Venere nella *messe des oiseaux* di Jean de Condé 1). Una prima volta viene volando ad un pino,

> Messagiers ert à la dieuvesse
> D'amours, ki là venir devoit 2),

e per lui mandava agli altri uccelli il suo messaggio: tutti lo ascoltano parlare

> Aussi cois c' on chantast la messe 3),

Arriva la dea, e comanda all' usignuolo di cantar davvero la messa; poi ordina al pappagallo di fare un breve sermone e dare in nome di lei il perdono agli amanti leali. E il cortese uccello insegna tosto le quattro virtù dell' amore: obbedienza, pazienza, lealtà, speranza; promette a ciascuno gioie maggiori o pene diminuite, garantisce indulgenza ai colpevoli.

> Tout li amant qui iestes chi
> Proiiées à ma dame merchi,
> En genous, de tous les meffais
> Ke vous aveis envers li fais
> En penser, en oevre, en parler
> Et en venir et en aler
> Et en malvaise convoitise,
> En toute autre malvaise guise 4)

Non è forse un' intima parentela fra l'oratore di Venere ed il messo d'Antifanor, quegli che bandisce le regole dell' amor cor-

1) *Dites et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, par AUG. SCHELER; III, Bruxelles, 1367, pag. 1 sgg. Il titolo preciso è « La messe des oisiaus et li plais des chanoinesses et de grises nonains ».

2) V. 32-33.

3) V. 31.

4) V. 287 sgg.

tese e questi che induce altri a metterle in pratica? E lasciando infine la Francia per una poesia straniera che molti debiti aveva coi trovatori, vedremo un re di Portogallo introdurre in certa sua canzone una « pastora ben talhada » resa infelice dall'amore, ed un pappagallo il quale a primavera va « cantando muy sabroso ». Ella a lui confida le sue pene, ed esso a lei dà conforto 1); il Lang che ha raccolto e messo criticamente in luce il canzoniere del re Denis pensa che l'idea d'introdur come messo d'amore il pappagallo sia stata suggerita dalla novella di Arnaut de Carcasses. Ma non mi sembra che basti la qualità dell'uccello a dimostrare una relazione diretta, quando il contenuto e la situazione sono profondamente diversi. Ecco, del resto, le brevi strofe del re:

Unha pastor bem talhada
cuidava en seu amigo,
e estava, bem vos digo,
per quant eu vi, mui coitada;
e diss': « Oi mais nom è nada
de fiar per namorado
nunca molher namorada
pois que mh o meu a errado ».

Ella tragia na mão
un papagai mui fremoso,
cantando mui saboroso,
ca entrava o verão;
e diss': « Amigo loução,
que faria per amores,
pois m' errastes tam em vão? »
E caeu antr' unhas flores.

Unha gram peça do dia
jouv' ali, que nom falava,

1) E. Monaci, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana;* Halle, 1875, n. 137: *El rey don Denis.* Il testo critico in H. R. Lang, *Cancionero d'el rei Dom Denis* zum ersten Male vollständig herausgegeben; Halle 1892, n. LVII.

e a vezes acordava
e a vezes esmorecia ;
e diss' : « Ai Santa Maria
que serà de mim agora? »
E o pagagai dizia :
« Bem, por quant' eu sei, senhora »

« Se me queres dar guarida »,
diss' a pastor, « di verdade,
papagai, por caritade,
ca morte m' é esta vida ».
Diss' el : « Senhora comprida
de bem, e nom vos queixedes,
ca o que vos a servida,
erged' olho e vee los edes ».

Notevole è solo il provenzalismo *papagai*, già avvertito dal Lang 1); ond'è probabile che il re Denis avesse bensì innanzi una fonte provenzale, ma nulla prova che suo modello fosse proprio Arnaut de Carcasses. Forse dal provenzale ebbe anche Francesco da Barberino l' ispirazione a quel sonetto, in cui rappresenta sè stesso preso in forma di pappagallo e portato a Madonna 2).

Così popolare era divenuto nella poesia dei popoli latini l' antico simbolo erotico, l' uccello lunare degli indiani. Questo mito fu noto anche a' Greci, come dimostrano le testimonianze raccolte dal De Gubernatis 3). Ma se pur nel ricco tesoro perduto della novellistica greca, che il Rohde sospettava originatore della stessa novellistica indiana, anzi che derivato da questa 4), fosse esistito un pappagallo compagno del nostro, ed un racconto magari uguale

1) *Op. cit.*, pag. 197.

2) *Del Regg. e dei Costumi delle Donne*, Roma, 1815, p. 81-2.

3) *Op. cit.*, pag. 585-86.

4) E. ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 2ª Auflage, Leipzig 1900. — V. l'append. « Ueber griechische Novellendichtung und ihren Zusammenhang mit dem Orient », pag. 578 sgg.

al racconto che ci occupa, ciò che è infine probabile, il seguito della mia ricerca mostrerà tuttavia vana l' ipotesi, che a quelli potesse o dovesse ispirarsi Arnaut de Carcasses.

—

Invero, se così noto era il pappagallo alla poesia del Medioevo occidentale, quando avremo accennato alla grandissima parte che gli uccelli messaggieri avevano ed hanno in Francia nella lirica del popolo come nella lirica d'arte, sarà del tutto rimosso ogni sospetto di una diretta fonte orientale o greca per la nostra novella. All' usignuolo, *messager des amants*, vengono di solito attribuite le amorose parole, ed occorre appena ricordare la lunghissima serie di canzoni antiche o moderne che s'aggirano intorno a questo *motivo* della lirica popolare. « La chanson de l'oiseau messager d'amour est universellement repandue », afferma uno studioso di quella lirica 1); e chi voglia recarne degli esempi non ha che la difficoltà della scelta.

Moderna è la canzone del tipo più comune, in cui un amante invia l' usignuolo alla sua bella :

. . . .
Le rossignol sauvage
Fit bien la commission ;
Il s' envola,
De bocage en bocage,
Pour la trouver
La mignonne à l' ombrage.

Bonjour, belle bergère,
Bonjour vous soit donné ;
Belle Isabeau,

1) *Histoire de la chanson populaire en France*, *par* JULIEN TIERSOT. Paris, 1889, pag. 89. Cfr. RÖMER, *Die volkstümliehen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*, Marburg 1884 (vol. XXVI delle *Ausgaben und Abhandlungen* dello Stengel), pag. 19.

Votre amant est en peine,
Si vous l'aimez
Autant comme il vous aime 1).

E seguita così, degno erede del bel parlare con cui trionfò della dama il vecchio pappagallo provenzale. A provar come antiche siano in mezzo al popolo di Francia queste leggiadre fantasie, altri uccelli amorosi compariscono nelle canzoni del '400 pubblicate da Gaston Paris 2). V' è un *doulx rousignolet* che viene di maggio presso la casa della donna, lodando in suo latino gli amanti fedeli 3); in non meno di quattro canzoni l' usignuolo o l' allodola vengono incaricati dall' amante di recare un messaggio all'amica, o viceversa 4).

Ne ricorderò una sola:

Roussignolet qui au bocaige
Chans doucement
Va a m' amye faire un messaige,
En ton doulx chant,
En disant: « Ung amant m' envoye
Par devers vous, et vous envoye
Ce cuer dolent:
Secourez-le de vostre amour
Presentement.

E ancora più antica è la romanza, nella quale una « pucele de grant beauté » sta sotto un pino fra una corona d' uccelli, e di mezzo a questi si avanza il solito usignuolo a richiederla d'amore:

Dame, en qui touz bien es mis,
et valour,

1) Jerôme Boujeaud, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest*; Tome I, Niort, 1866, pag. 294.

2) Gaston Paris, *Chansons du XV siècle*, Paris, 1875.

3) Pag. 65, n. LXVIII.

4) Pag. 70, n. LXXII; 102, n. CIV; 133, n. CXXXI; 142, n. CXXXIX. L'allodola compare nella terza canzone; all'ultima appartiene la strofa che riproduco.

pour qui sui en grant esmai,
plaine de graint douçour,
ocis sachiez qu' eu morrai
se ja n' ai — vostre amour 1),

e questo implorare per sè, anzi che in nome d'altrui, ci richiama alla memoria il vastissimo ciclo leggendario dell' amante trasformato in uccello, che ispirò anche un *lai* a Maria di Francia 2).

Qualche volta l'usignuolo vola al palazzo d'amore 3) ma quasi sempre la bella si trova in un giardino, o all'ombra d'un albero. Poichè la natura popolare di queste fantasie ci permette di saltar dall'antico al moderno trovando sempre in fiore la stessa ispirazione, ricorderò il messaggiero che in una canzone della Francia occidentale :

Au jardin d' amour s' en va,
S' pose sur les seins de la belle,
Chante une chanson nouvelle;
La belle se réveilla 4),

la bella che giace in un letto coperto di fiori. Ci torna alla memoria una vecchia ballata italiana, fatta conoscere dal Carducci ed illustrata dal d' Ancona 5); la fanciulla

1) BARTSCH, *Romances et Pastourelles françaises des XII et XIII siècles*, Leipzig, 1870; pag. 29 sg.

2) È il *lai* intitolato *Yonec*. Cfr. *Die Lais von Marie de France*, herausg. von KARL WARNKE, *mit vergleichenden Anmerkungen von* REINHOLD KÖHLER, Halle, 1885 (vol. III della *Bibliotheca normannica*, hg. von H. SUCHIER); pag. 109 e LXXXVIII.

3) DAYMARD, *Vieux chants populaires recueillis en Quercy*, Cahors, 1889:

Rossignol prend la voléie,
Au palais d' amour s' en va,

4) BOUJEAUD, *op. cit.*, pag. 293.

5) CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, 1871, pag. 69-70.

.... se ne gia nel suo giardino
Sotto lo suo mandorlo fiori' ;
E lì si calza e lì si veste
E lì aspetta el suo dolze amor fi'.
Venne l' uccello del buon Selvaggio 1),
E 'n su la spalla se gli pose ;
Messegli el becco dentro all' orecchio,
Sotto gli suoi biondi capelli ;
Chè gli parlava del suo linguaggio,
E la bella non lo 'ntendeva.

La bella provenzale, sollecitata dal pappagallo, aveva inteso: ma anch' ella ascoltava il pennuto tentatore nel suo giardino. Al d' Ancona parve « se fosse lecito arguire qualcosa di probabile dalle poche e misteriose parole di questa canzone », di scorgervi « un riflesso, una memoria lontana delle maravigliose tradizioni sparse per entro le ballate brettoni »; e ricordò quella ballata sul nascimento di Merlino, che il Villemarqué riporta nel suo libro sul famoso incantatore, la ninna-nanna in cui la madre narra come Merlino sia nato di lei, figlia di re trascinata dal fascino d' un canto d' uccello nella grotta d' un folletto che l' ha posseduta 2). Aggiungerò che la stessa leggenda si trova nel *Brut* citato del ms. di

1) Forse sarà da leggere *del bosco selvaggio*, in rispondenza col *rossignolet sauvage* delle canzoni francesi e con l'*uccellin selvaggio* di un canto toscano riportato dal d'Ancona.

2) HERSART DE LA VILLEMARQUÉ, *Myrdhinn ou l' enchanteur Merlin*, Paris, 1862; pag. 11 sgg. A pag. 407 è il testo della ninna-nanna in dialetto della bassa Brettagna. « .... J'avais entendu chanter un oiseau. Il chantait d'une voix si fraîche, il chantait d' une si douce voix .... Il chantait d' une voix si veloutée, plus veloutée que le murmure de l'eau .... si bien que, sans y prendre garde, je le suivis, l'esprit charmé .... Je le suivis bien loin; hélas! hélas! ma pauvre jeunesse! ... Vierge royal, disait-il, tu brilles comme la rose du matin .... L'aube du jour, quand'elle te regarde, est ravie, tu ne le sais pas .... Tu le ravis, quand il se lève, le soleil .... Les chants devenaient de plus en plus beaux, cependant, et je le suivais, tête baissée .... Si bien que je tombai épuisée de fatigue et que je m'endormis sous un chêne, à l'écart .... ».

Monaco, riferita a Silvia, la madre di Romolo e Remo; la quale, stando presso una fontana, in un bel luogo « garniz d' herbe et de flor », ascolta il canto degli uccelli.

> Siet et esculte la pulcele,
> . . . .
> Por la dulchor est endormie 1);

e Marte, sopravvenuto, vedendola così bella si giace con lei. Ma la ballata italiana non è altro che una nuova propaggine della nota canzone francese della *belle Aelis*, ricordata anche dal d'Ancona. Numerosi frammenti se ne leggono nella raccolta di romanze e pastorelle francesi messa insieme dal Bartsch: ecco alcune strofe di Baude de la Kakerie:

> Main se leva la bien faite Aelis:
> ' vos ne saves que li loursegnols dist;
> il dist c' amours par faus amans perist '.
> . . . .
> Bien se para et plus bel se vesti:
> ' vos aves bien le rousegnol oi;
> se bien n' ames, amors aves trai '.
> . . . .
> Si prist de l' aigue en un dore bacin,
> ' li rousegnols nos dit en son latin:
> amant, ames, joie ares a tous dis '.
> . . . .
> Lava sa bouche et ses oex et son vis,
> ' buer fu cil nes ki est loiaus amis;
> li rousegnol l' en pramet paradis '.
> . . . .
> Si s'en entre la bele en un giardin;
> li rousegnols un sonet li a dit:
> « pucele, ames! joie aures et delit ».
> La pucele bien l' entent,

1) *L. cit.*, v. 3923-26.

> et molt debonairement
> li respont et sans orguel :
> « sans amour ne sui je mie,
> ce tesmoignent mi oel ».
> . . . . 1).

Non sempre il canto dell' uccello è un' esortazione ad amare, e l' usignuolo in un altro *jardin d' amour* moderno consiglia:

> Fille, croyez-moy, n' aymez point,
> Car les garçons ne valent rien ! 2)

in buono accordo con l' usignuolo di un canto toscano 3). Ma quello che a noi importa è che anche il *vergier* della novella provenzale, come tutti gli altri elementi di questa, ha larghi riscontri nella poesia popolare: e aggiungo, a caso, in nota altri giardini d' amore; è un coro poetico che si eleva da tutte le terre di Francia, così che non occorre affastellare gli esempi 4). Lo stesso dirò, in generale, per gli uccelli messaggieri che già venendo da luoghi e tempi diversi abbiamo udito cantare, con poche varietà, i medesimi inviti, le medesime promesse, i medesimi saluti d' amore; sia il melodioso inviato o rosignuolo o allodola o rondinella 5). Per

1) *L. cit.*, pag. 93.

2) E. Rolland, *Recueil de chansons populaires*, Paris, 1883, vol. I, pag. 45.

3) *Cantilene e ballate*, pag. 69.

4) Cfr. ancora Ch. Beauquier, *Chansons populaires recueillies en Franche-Comté*, Paris, 1894, pag. 102.—Rolland, *op. cit.*, pag. 214 sgg.—*Romania*, VII, pag. 61 (V. Smith, *Vieilles chansons recueillies en Velay et en Forez*, pag. 52 sgg.).

5) Sarebbe facile non meno che inutile, il moltiplicar le citazioni: basti aggiungerne qualcuna. Cfr. W. Scheffler, *Die französische Volksdichtung und Sage*, Leipzig, 1884, Erster Band; sugli uccelli e le fanciulle pag. 50-1; sui messaggieri pag. 77 e nota 5; una canzone della Champagne a pag. 92, di Normandia a pag. 126, ed un' altra del sec. XVI a pag. 158.—E. de Coussemaker, *Chants populaires des Flamands de France*, Gand, 1855, pag. 166 sg.—Beauquier, *op. cit.*, pag. 87.—Daymard, *op. cit.*, pag. 35. — Decombe, *Chansons populaires d' Ille-et-Vilaine*, Rennes, 1884, pag. 208.—Rolland, *op. cit.*, I, pag. 44, 241; II, 40, 243 sgg.—*Romania*, III,

una più stretta analogia con la nostra novella, merítano soltanto un cenno particolare alcuni canti, ne' quali l' uccello stabilisce un convegno fra gli amanti. Ecco uno del Velay:

« Rossignolet de la marine,
voyageur des amoreux,
va-t' en dire à ma maitresse
serai toujours son serviteur.

Rossignolet prend la volée,
Va z-à la porte de la belle:
tout promptement s' en est allé,
« Éveillez-vous, si m' entendez ».

Réveillez-vous, belle endormie,
c' est vostre amant qui est à la porte;
réveillez-vous pour me parler,
désire bien à vous parler.

La belle n' a mis ses pieds à terre
et descendant per les dégrés
elle s' en va z-ouvrir la porte
« Entrez, cher amant, si m' aimez ».
. . . . 1).

E non meno cortese è l' altro usignuolo, che accetta dal suo padrone quest' incarico:

Va-t' en dire à ma belle
Que je viendrai la voir
Le samedi au soir 2).

pag. 97-8 (TH. DE PUYMAIGRE, *Chants populaires de la vallée d'Ossan*, pag. 89 sg.). —*Romania*, IX, 559 sgg. Spesso ne' luoghi indicati si trovano riscontri in buon numero. Qualche altro riscontro suggerisce il RÖMER, *op. cit.*, pag. 64, Ann. 10. — Nel canto citato della raccolta del Coussemaker, un piccolo uccello bianco porta un biglietto alla donna. Sui colombi portalettere cfr. A. STIMMING, *Bertran de Born*, Halle, 1879, pag. 279.

1) *Romania*, VII, p. 57.

2) ROLLAND, *op. cit.*, II, p. 40.

Occorre appena ricordare, da ultimo, che la Provenza partecipa con tutte le province francesi di questa poesia ornitologica. Provenzale è quell' amante, il quale di domenica se ne va in giardino a coglier gelsomini e viole per farne un mazzo da donare alla sua amica Biancofiore, e lo invia per mezzo del rosignuolo selvaggio. Il « messagier des amourous » vola alla finestra di lei:

> Reveilhetz-vous, la graciouso,
> Vous adus' un bouquet de flours,

e, co' fiori, le tenere parole dell' amore 1).

Ma anche l' antica Provenza conobbe e cantò sovente l' uccello galeotto, con modi che ricordano ben davvicino l' argomento della nostra novella: avendo raccolto finora quanto basta a provare come tali fantasie fossero innanzi e sieno tuttora diffuse nel popolo di Francia, possiamo tornare ad un tempo ed a una poesia più vicini alle *Novas del Papagay*.

Primo a valersi del messaggiero alato fu, per quanto noi possiamo sapere, Marcabrun, nella romanza dello stornello, divisa in due parti di sette coble ed una *tornada* ciascuna, perfettamente corrispondenti nella disposizione metrica: *Estornelh, cuelh ta volada,* e *Ges l' estornels non s' oblida* 2). Minore importanza ha per noi la prima parte, in cui Marcabrun affida allo stornello la sua missione; ci basterà tener conto del carattere apertamente popolare di queste rime 3). Marcabrun invia il messaggio ad una donna non meno bella che leggiera

> v. 34. Per semblan es veziada,
> Plus que vielha volps cassada;

1) D. ARBAUD, *Chants populaires de Provence*, Aix, 1862-64, II, p. 136 sgg. Per notizie generali intorno agli uccelli parlanti, cfr. W. WACKERNAGEL, Ἔπεα πτερόεντα, Iubelschrift zur vierten Säcularfeier der Universität Basel, Basel, 1860, p. 14.—V. le note bibliografiche.

2) *Grundr.* 293, 25—In BARTSCH, *Lesebuch*, 55 sgg.; MAHN, *Ged.*, n. 506-8.

3) RÖMER, *op. cit.*, p. 18 sgg.

L' autrier mi fetz far la bada
Tota nueg entruesc' al dia.
Sos talans
Es volans
Ab engans;
Mas un chans
Fan enfans
Castians
De lor felonia.
Celui fadet gentils fada
A cui fon amors donada;
Non fo tals crestianada
De sai lo peiron Elia.

A lei dovrà volare lo stornello:

v. 49. Vol' e vai
Tot dret lai,
E·l retrai
Qu' ieu morrai,
Si non sai
Con si jai
Nuda o vestia.

Ed il gentile mezzano — qui comincia la seconda parte, che ha tanto più interesse per noi —

v. 4. Del dreg volar no s' alensa.
Tant anet,
E volet,

che giunse infine alla meta, e si posò sopra un ramo fiorito dove prese a cantare finchè la donna l' intese ed aperto l' uscio di casa venne a lui: anche qui la scena si svolge in un giardino. — O perchè tanto rumore? — domanda ella all' uccello; e questi compie la sua missione. Nè la donna fa aspettare il consenso: in tre strofe si dichiara pronta all' amore, e finisce in questo modo:

v. 60. Vai e·l di
Que·l mati
Si' aissi,
Que sotz pi
Farem fi,
Sotz lui mi,
D' esta malvolensa.

Sotto un pino starà anche la dama d' Antifanor nel suo secondo colloquio col pappagallo; e come questo, così lo stornello di Marcabrun reca al suo signore la lieta novella:

v. 71. . . . als mils drutz
A rendutz
Mil salutz
E pagutz
Per condutz
Ses trautz
De falsa semensa;
S' al mati
L' es aqui
On vos di
E·us mandi
Que s' ardi
Del jardi
E que·us mat e·us vensa.

Questo fu il modello a cui s' ispirò Pietro d' Alvernia per la sua squisita romanza *Rossignol, el seu repaire*, che lo Zenker ha ripubblicato criticamente da poco, insieme con le altre rime di quel trovatore 1). La dipendenza di Pietro d' Alvernia dal più antico poeta apparisce evidente a chi faccia anche un rapido confronto delle due romanze: non pure il disegno generale è il medesimo, ma la stessa forma metrica si corrisponde con qualche leggerissima differenza. Gran differenza è invece nello spirito e nel carat-

1) R. ZENKER, *Die Lieder Peires von Auvergne*, Erlangen, 1900, pag. 102 sgg.

tere loro: quanto è popolarmente realistico e brutale il verso di Marcabrun, nel quale si è quasi tentati di scoprire una satira del facile amore e del mutevole cuor femminile, tanto è fine, aristocraticamente gentile il verso di Pietro d' Alvernia. L' uno e l' altro genere di ispirazione poterono essi trovare nei canti popolari; ma il poeta dello stornello volle esser raffinato soltanto nell' agile artifizio delle strofe e delle rime preziose, mentre il poeta dell' usignuolo cercò anche la raffinatezza del sentimento. Lo Zenker, il quale dà pure il giusto merito all'alvergnate per questa romanza che va fra' saggi più squisiti della lirica provenzale, insiste poi un po' troppo sull' imitazione da Marcabrun: chè se pur questa è innegabile, come ho detto, non va d' altra parte dimenticato che il criterio dell' imitazione è ben difficile a determinare, quando si tratti di ispirazioni diffuse nella poesia del popolo 1).

Peire d'Alvernha incomincia con affidar l' incarico all' usignuolo, come Marcabrun allo stornello: mentre la novella ci presenta senz' altro il pappagallo in colloquio con la donna. Quegli ne va volando al luogo dov' ella « regna » senza timore, finchè la trova. Quando « l' auzeletz de bon aire » vede apparire la beltà di lei, comincia a cantare così dolcemente

v. 24. si com sol far contra·l ser;

poi tace, e pensa fra sè come dovrà parlare alla donna.

v. 31. Cel que·us es fizels amaire
volc qu' eu en vostre poder
vengues sai esser cantaire,
per so que·us fos a plazer;
. . . .

1) Di questo carattere popolare lo ZENKER (cfr. *op. cit.*, pag. 43 sgg.) non fa cenno. Per esso si comprende « jener Hauch weichen, schwärmerischen Empfindens » nel quale sarebbe invece, secondo lo Zenker, « ein Erbteil germanischen Gemütes » nell' antica lirica francese e provenzale (p. 44). Per il confronto con Marcabrun, v. anche RÖMER, *op. cit.*, pag. 18 sg.

v. 41. E si·l port per que·s n' esclaire,
gran gaug en devetz aver,
qu' anc om no nasquet de maire,
tan de be·us posca voler;
. . . .

Non contento di recar dall' uno all' altra le parole amorose, esorta egli stesso la donna all' amore:

D' aisso·m fai plaidejaire:
qui·n amor a son esper,
no·s deuria tardar gaire,
tan com l' amors n' a lezer;
que tost cai
blancs en bai,
com flors sobre lenha;
e val mai
qui·ls fagz fai,
ans qu' als la·n destrenha.

Con la risposta della donna incomincia la seconda parte. Piace a lei il discorso dell' uccello, come piaceva alla facile amante conquistata dal pappagallo:

v. 4. Molt mi platz,
so sapchatz,
vostra parladura;
et aujatz,
que·il digatz
so don mi pren cura.

Troppo presto è partito da lei il suo amico; ella ama così fedelmente, che ne' sogni le par sempre di averlo giacente fra le sue braccia e ne prova una voluttà che nessuno può sapere. Sempre l' ha amato, nè vorrebbe la conquista d' altri più nobili di lui: amore la fa insensibile al vento ed al gelo d' inverno come al calore estivo, perchè il vero amore è come l' oro

v. 43. **que s' esmera de bontatge,**
qui ab bontat li servis.

Questo ripeterà l' usignuolo a colui che l' ha mandato :

v. 51. **« Dous auzels, vas son estatge**
m' iretz, quan venra·l matis,
e digatz l' en dreg lengatge
de qual guisa l' obedis ».
Abrivatz
n' es tornatz
trop per gran mesura,
doctrinatz
emparlatz,
de bon' aventura.

E così anche noi, ben « doctrinat » su quanto occorreva al nostro proposito, possiam ritornare alla novella del pappagallo. Se non corre tra questa e le romanze esaminate più sopra un preciso rapporto di dipendenza, ognun vede che tutte appartengono alla stessa famiglia. Il maggior movimento drammatico di Marcabrun, dove il dialogo è chiuso dalla promessa d' un convegno, s' intreccia nella novella con l' elevato sentimento amoroso di Pietro d' Alvernia, il quale nella sua romanza è più lirico che drammatico; ma il nostro poeta, o almeno il poeta della redazione R, ha saputo colorir quella trama, ricavar dall' originario motivo lirico nuovo movimento e nuova vita, riuscendo ad un piccolo dramma di azione rapida dove le varie parti sono disposte con bella armonia e dove l' abbondante vivezza de' particolari dà al vecchio argomento un' artistica impronta di originalità.

Ricorderò da ultimo, perchè questa scorsa attraverso l' antica poesia provenzale sia completa, una canzone anonima, che si trova nel canzoniere O 1). Qui è la rondinella che una donna invia al suo amante lontano

1) Herrig's, *Archiv*, 34, p. 477. Cfr. *Grund.* 461, 28: *Arondeta, de ton chantar m' aer.*

'E car no sa lo pais e·l viatge
Me·n veng zai saber vostre viatge',

e fra questi e la messaggiera s' intreccia un dialogo in cinque strofe, che finisce con la partenza della rondinella.

'Signer amic, deu vos lais aemplir
Vostre talant, c' a mi non poc faillir,
Can men irai que no m' ardo ne·m ronda.
E quant sabra(i) que sei en stranh regratge
Ben l' er a cor greu e fer e salvatge' 1).

—

Ma il pappagallo di R non è soltanto un accorto Galeotto: per dare a' due amanti il modo di goder la solitudine del giardino, allontana da questo ogni altra persona, appiccando l' incendio al castello con quel fuoco greco nel quale il Bartsch vide riflessa la greca origine del poemetto. Tuttavia, senza andar così lontano, gli uccelli incendiarî erano pur essi noti a quell' Occidente il quale conosceva così bene gli alati messaggieri d' amore. Noti erano a Wace che li introdusse nel suo *Roman de Brut* a portar le fiamme in una città assediata.

Cil de fors par tel tricerie
Que ainc mais n' ot esté vïe,
Ont la cité tote enflamée;
Oiés com il l' ont alumée,
Moissons aroi et glu prisent,
En escaille de nois fu misent,
Et od le fu disent repondre

1) Il Römer, *l. cit.*, pag. 64, dopo aver citato pochi esempi di canti popolari francesi dove compare un uccello messaggiero d' amore, aggiunge un accenno alla novella di Arnaut de Carcasses; ma non fa capire se con questo ravvicinamento ha inteso dir che la novella appartiene a quel genere di canti, o se la somiglianza è solo casuale.

Es prises de lui et de tondre,
As piés des moissons l' espendirent,
Merveillose voisdie firent.
Al soir, quant vint à l' avesper,
Laièrent lor moissons aler.
Il s' alèrent al soir colchier
Là où il soloient jochier
Es tas de blé et es buissons
Et es sourondes de maisons,
Et dès que li vile escaufa
Li vile esprist et aluma 1).

E non era punto vero che una « tel tricerie » non fosse mai stata veduta, se già Plinio ricorda le 'aves incendiariae', o 'spinturnices' 2): « quae sit avis ea, nec reperitur nec traditur », osserva il naturalista latino; e sull' autorità di Plinio afferma Adalberto Kuhn 3) essere fuor di dubbio che anche ai Romani fosse conosciuto il mito di un uccello incendiario. E tali uccelli sono, in sostanza, mitici apportatori del fulmine 4).

Un fatto consimile a quello del *Brut* è narrato negli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury 5); un francese — il Foissac — scrisse che « deux naturalistes célèbres du quatorzième siècle, Aldobrande de Bologne et Hermolao Barbaro de Venise disent avoir vu quelque fois à des hauteurs considérables des corbeaux dont le bec jetait une vive lumière par les temps d' orage » 6). Con Aldobrando, Ermolao Barbaro oratore della Serenissima li avrà veduti in quel medesimo cielo fantastico dove, secondo il Vossio, altri

1) *Le roman de Brut* par WACE, publié par LE ROUX DE LINCY, Tome II, Rouen, 1838; v. 14001 sgg.

2) *Hist. nat.*, X. 13. Cfr. anche X. 18.

3) *Die Herabkunft des Feuers und des Göttertrankes*, Berlin, 1859, pag. 31.

4) Cfr. KUHN, *op. cit.*, 214 sg.

5) *Des* GERVASIUS VON TILBURY *Otia Imperialia*, hg. von FELIX LIEBRECHT, Hannover, 1856, pag. 81 (Anmerk. 16).

6) *Météréol.* I, 150; citato da L. LAISTNER, *Nebelsagen*, Stuttgart, 1879, p. 252 Anmerk.

scorgeva dei corvi svolazzare portando fuoco nel becco 1). Le varie leggende germaniche di uccelli incendiarî ravvicinò il Mannhardt ai corvi indiani che mettono in fiamme i nidi delle civette 2); e non germaniche solamente, ma ve n' ha di russe e inglesi e arabe e persiane e africane e chi sa quant' altre ancora. Nel Tirolo durante una carestia si videro corvi incendiare le case con i carboni ardenti, ed il medesimo si narra in Sassonia e nel basso Harz, dove l' anno 1191 furon visti corvi neri e altri uccelli venuti d' Inferno a sparger il fuoco coi carboni che lasciavano cadere dal becco 3). Il Corano sa d' una schiera d' uccelli che gettano pietre di fuoco sopra un esercito di cristiani; Hyde narra che in Persia i principi usarro legar piccoli fasci d' erba secca a' piedi degli uccelli i quali volando per piani e monti apportano dovunque l' incendio 4). Altre leggende di Germania, di Svizzera, di Boemia attribuiscono alla cicogna questo potere del fuoco: se le vien rapito un nato, essa infiamma con un carbone tolto al focolare la casa del rapitore 5). La stessa origine orientale, lo stesso fondamento mitico sono comuni a tutte le tradizioni di tal genere: ma il poeta della nostra novella trovava già a' suoi tempi il cielo d' occidente pieno d' incendiarî alati, e per concedere agli amanti un' ora di felicità, si valse di queste fantasie popolari, come ad un motivo popolare s' era ispirato nella prima parte della sua narrazione 6).

—

1) MANNHARDT, in *Zeitschrift für deutsche Alterthum und deutsche Litteratur*, 22 Band, Berlin, 1878.

2) *L. cit.*, pag. 17 sgg.: *Uebereinstimmung deutscher und antiker Volksüberlieferungen.* Cfr. FELIX LIEBRECHT, *Zur Volkskunde*, Heilbronn, 1879, p. 109 sg.

3) GRASSE, *Der Sagenschatz des Königreichs Sachsen*, Dresden, 1855, p. 217, n. 288. H. PRÖHLE, *Sagen des Unterharzes von der Grafschaft Wernigerode bis zur Grafschaft Stolberg und zur Rosstrappe*, Leipzig, 1859, neue Ausgabe, p. 52.

4) HIDE, *Veterum Persarum etc. Relig. Hist.* Ed. sec, Oxonii, 1760, p. 255 sg. E citato dal LIEBRECHT, *op. cit.*, p. 262 sg.

5) MANNHARDT, *l. cit.*, p. 18.

6) Di questo parere sembra essere il RÖMER, quando accennando alla novella

Ma fu il medesimo poeta? La questione, come ho avvertito da principio, fu dibattuta fra il Bartsch e lo Stengel, e rimase insoluta. « Arnaut de Carcasses, che si nomina alla fine della versione di R — scrisse lo Stengel illustrando il testo di J — non è affatto indicato nella versione presente. Nè forse ciò è da attribuire allo stato mutilo di questa copia 1): Arnaut de Carcasses componeva il suo poema, come dice egli stesso, ... '*per los maritz castiar Que volo lors molhers garar Que·ls laissen a lor pes anar*'. Ora, questa tendenza non trasparisce punto nella versione nostra . . . . . A me sembra che questa storia [di R] più complicata e ricercata dell' altra, non sia che un rifacimento di Arnaut de Carcasses sopra la versione che adesso viene in luce, rifacimento sul quale è innestata quella nuova tendenza satirica. La nostra versione sarebbe dunque la originale, ed il suo autore un anonimo ». Così lo Stengel 2). Nulla aggiunsero a questo giudizio il Wesselofski, pubblicando il frammento riccardiano della novella 3), ed il Napolski che in quell' occasione dava in luce le varianti del cod. estense e del primo frammento ambrosiano 4): ma quegli disse prematura ogni conclusione prima che tutti i manoscritti fossero ben noti, questi non fece che accennare al problema. Per il Bartsch invece, Arnaut de Carcasses è senza dubbio il poeta del testo originario. Considerando che il primo frammento di G si chiude appunto con quel verso, dopo il quale incomincia la divergenza fra J e R, e che le due redazioni G J sono fra loro intimamente congiunte, ne deriva che probabilmente J proviene con G da una fonte comune mutila, comprendente il principio fino al verso

J 124. Com hieu ai fag per vostr' amor 5)

del Pappagallo scrive (*op. cit.*, p. 64, Anmerk. 10): « Zu solchen Sagen von brandstiftenden Vögeln hat Fel. Liebrecht reiche Nachweise geliefert ».

1) Mostrerò in seguito, che J non è per nulla mutilo.

2) *L. cit.*

3) *L. cit.*

4) *L. cit.*

5) G 98, R 130.

e tutto il seguito in J sarebbe un arbitrario compimento del copista. Naturalmente, con la seconda parte dell' originale veniva a mancare anche il nome del poeta, ricordato nella chiusa. « Ich kann nicht finden — aggiunge il Bartsch — dass die Erzählung in J die einfachere sei, man müsste denn einfach mit inhaltlos identisch nehmen. Der Verfasser des Schlusses J weiss offenbar nicht recht, wie er die Geschichte zu Ende bringen soll; er hat nicht die geringste Erfindungsgabe 1) ». La prolissità delle dichiarazioni a cui s' abbandona l' amante contrasta con la graziosa narrazione della prima parte; il testo, inoltre, non ha conclusione, e per di più il nome di Antifanor che nella prima parte è ripetuto cinque volte, nella seconda non apparisce: così, quanto in J è diverso da R rappresenta il disgraziato tentativo di riempire una lacuna. La vera conclusione sta nel testo integro conservatoci da R 2).

Queste induzioni il Bartsch accompagnò con una prima classificazione dei manoscritti R J G (quest' ultimo pel solo primo frammento *Dinç un verçer*), e del riccardiano ch' egli contrassegnò con la sigla Π. A me spetta ora di riprender con più ricco materiale quest' esame, tenendo conto dell' altro frammento *Eu aman iur* in G e D. Oltre che per i testi inediti G[1] e D, anche per tutti gli altri mi son giovato direttamente dei codici in Firenze ed in Milano. L' illustre prof. A. Morel-Fatio ha voluto collazionare per me il parigino R, con una cortesia di cui gli rendo pubbliche grazie 3).

Se consideriamo la questione semplicemente da un punto di vista generale, tanto R quanto J possono rappresentare la redazione originaria; vale a dire, tanto è probabile che un racconto

1) *L. cit.*

2) Non capisco perchè il Bartsch a questo punto scriva: « es ist nicht entfernt daran zu denken, dass dieser Schluss R oder seiner Quelle vorgelegen, und von Arnaut de Carcasses das anonyme Gedicht erst umgearbeitet worden sei ». O perchè, dato il suo ragionamento, Arnaut non sarebbe senz' altro l' autore? Il testo dice ch' ei *fis* la novella.

3) La stampa di J procurata dallo Stengel non era priva di sviste: alcune correzioni si leggono nella *Zeitschrift f. rom. Phil.*, II, 498. Così qualche imprecisione è anche nel testo di G[1] nell'*Archiv* (*l. cit.*).

più povero fosse poi svolto, ampliato, modificato da un altro, quanto è probabile che il testo più ricco e complesso venisse da un altro poeta semplificato; infatti due valenti come il Bartsch e lo Stengel poterono scendere in campo per l' una e per l' altra opinione. Così a spiegar la divergenza nella seconda parte di R e J si potrebbe teoricamente supporre che il poeta della prima come quello della seconda redazione si fosse trovato innanzi un testo mutilo come G, e avesse dovuto seguire per suo conto la narrazione. Il Bartsch, che aveva studiato in precedenza i rapporti dei manoscritti, vide subito che autore della continuazione del testo mutilo era il poeta di J. Di Π è qui inutile parlare: lo scrittore, cui stava innanzi una fonte della famiglia GJ, lavorò di memoria: ma forse questa gli fallì, e non gli permise d' andar molto lontano, sì ch' egli s' arresta prima del punto in cui comincia la divergenza. Prima di controllare con l' esame dei testi l' osservazione del Bartsch, posso ancora alla mia volta appoggiarla con nuove ragioni. Lo Stengel osservò che in J i versi dal n. 189 in poi contenenti una lunghissima promessa di fede giurata sugli Evangeli, « destano grave sospetto che sieno stati aggiunti posteriormente ». Vedremo in seguito come il contenuto di quei cinquantasei versi giustifichi pienamente un tale sospetto: ma basti per ora considerare come due testi sfuggiti allo Stengel, G^2 e D, riproducano per l' appunto questo frammento, come indipendente; ed esso in origine appartiene così poco alla novella, che lo vediamo comparire in quel medesimo canzoniere G il quale contiene soltanto in seguito il principio della novella stessa. Il Bartsch comprese questo, che non diremo più frammento, fra' *domnejaires* provenzali 1): infatti i primi versi, leggermente modificati, come vedremo, in J, suonano così:

(D) **Eu amanz iur e promet a vos**
bella dompn' ab diz amoros 2),

e l' ultimo:

1) *Grundriss*, p. 41.
2) G: 1. *aman*; [*a*].

(D) Dompna, per aquest sanz avangelis 1);

così che, secondo il costume del *domnejaire*, si comincia e finisce col richiamo della donna. Parve allo Stengel che l' ultimo verso, isolato, rivelasse incompiuto il suo testo, mentre si tratta invece d' una special forma di conclusione, sul genere del *senher marques* che sta in coda alle epistole di Rambaldo di Vaqueiras; l' invocazione degli evangeli riprende, come un ritornello, un pensiero già espresso innanzi (v. 33 sgg.). Il metro, che troviamo usato di frequente ne' *salutz* provenzali, era lo stesso metro della novella 2). Questo nostro *domnejaire* è anonimo ne' mss. che lo contengono indipendente, ed in G tien dietro alla nota canzone, dello stesso genere, di Arnaut de Maruelh *Domna genser que no sai dir*.

Appare dunque fuor d' ogni dubbio che il poeta di J abbia continuato a modo suo la novella, che si trovava essere incompleta nella sua fonte, aggiungendovi arbitrariamente il *domnejaire*, del quale alterò alquanto il primo verso, per collegarlo col resto, senza pensare ch' esso veniva ad avere una sillaba in più:

Et hieu vos amans jur e promet.

Il giudizio a cui dà luogo l'esame esterno dei testi sarà ancor meglio confermato da un breve sguardo al contenuto. Abbiamo visto come il racconto di R si svolga armonico in ogni sua parte, come ogni episodio abbia confini ben misurati nel disegno generale; d' altronde il tono semplicemente narrativo non sconfina mai nella lirica, e la stessa morale della favola, conclusione maliziosa per mezzo della quale il poeta dà un fine alla sua novella, viene brevemente accennata. Non era quello il medesimo fine a cui mirava Raimon Vidal col suo *Castia-gilos?* 3)

1) G: *sainz evangeli.*

2) V. sulla forma metrica del *salut* provenzale e francese, P. Meyer, *Le salut d'amour dans les littératures provençale et française*, Paris, 1867, pag. 6 segg.

3) Cfr. *Castia-gilos*, v. 412 sgg.

. . . . . Vos vuelh pregar,

Il racconto di J, invece, è come una tela da cui sia stato raschiato il colore. Appena vien meno la fonte a cui attinge, il narratore comincia a incespicare. Le scene così ricche di movimento che preparano l' incontro degli amanti, l' andirivieni del pappagallo, lo stratagemma dell' incendio, l' abbondanza de' particolari: tutto quanto costituisce il miglior pregio di R, scompare senza lasciar traccia di sè, e ci basta sapere che

J v. 129 Lo cavalier s' en es anaz,
Dins el vergier el es intraz.

Che questo dovesse avvenire, era chiaro da' discorsi precedenti: ma il nuovo poeta non sa aggiungervi nulla. Bensì, appena l'amante è entrato nel verziere, muta il tono del racconto. R presentava qui subito una silenziosa e vivace scena di passione, interrotta poi bruscamente dal pappagallo spaventato, corso ad annunziar la fine dell' incendio: i due scambiano a stento poche frettolose parole di commiato cavalleresco:

vos e ma dona la reyna
en cui pretz e beutatz s'aclina,
que gilozia defendatz
a totz los homes molheratz
que en vostra terra estan;
que donas tan gran poder an,
elas an be tan gran poder
que messonia fan semblar ver
e ver messonia eissamen,
can lor plai, tan an sotil sen.
Et hom gart se d' aital mestier,
que no·n esti' en cossirier
tostemps mais, en dol et en ira,
que soven ne planh e·n sospira
hom que gilozia mante.
. . . .

R v. 286 'Dona, que·m voldretz vos mandar?'
'Sener, que·us vulhatz esforsar
De far que pros tan can poiretz
en est segle tan cant vieuretz';

poche parole, con una premura in proporzione del pericolo. Tutt' altro è in J lo svolgimento di questa scena: la donna con lunghe dichiarazioni si offre all' amante, purchè egli le prometta fede; e quando Antifanor si dispone a contentarla, ella rinunzia con perfetta cortesia al giuramento.

J v. 163 . . . en vos mi voill hieu fizar,
Per vostras volontatz a far
Et aissi·m met ses tot iurar.

Sappiamo che anche qui sul più bello ricompare 1) l' uccello disturbatore: nunzio non già dell' estinto incendio, ma del marito che s' approssima e sta per suonare alla porta. Così la scenetta originale che in J era così ben coordinata con l' azione precedente, diviene qui un luogo comune tolto a prestito dalle *albe*. Segue l' interminabile commiato dell' amante, che ci è noto.

Che questo facesse, in origine, parte da sè stesso, risulta oltre che dal trovarsi isolato nei manoscritti G e D, anche da altri argomenti. Ognuno avverte l' inopportunità d' un commiato in cinquantasei versi, con un marito alle porte! E per esso la narrazione si trasforma in lirica, dall' intonazione semplice e briosa della novella si passa alla gravità cortigiana e verbosa dell' amor cortese: tutta quella tirata non è, per giunta, che un lungo giuramento, quando di giuramenti la donna non voleva più sapere. Da ultimo, se il racconto di R accompagna il cavaliere alla porta del giardino, quello di J rimane sospeso — senz' esser mutilo — e privo di conclusione. Ed una conclusione potremo trarre noi dal nostro esame, ripetendo il giudizio col quale l' avevamo incominciato: che

1) *Parec*, dice senz' altro il testo: mentre R descrive assai bene lo sbigottimento del pappagallo.

R è il testo originario, ed Arnaut de Carcasses, per conseguenza, il vero poeta della novella.

—

Di Arnaut de Carcasses si potrebbe ripetere oggi, con buona coscienza, quello che cento ventisette anni or sono ebbe a dirne il Millot: che « ce troubadour est absolument inconnu » 1). *De Carcasses*, cioè nativo della piccola regione in cui si trova Carcassonne e chiamata appunto Carcasses, ha scritto il Bartsch e ripetuto lo Stimming 2); non certo della città stessa di Carcassonne, perchè in questo caso ci aspetteremmo *Carcassones*, come *Narbones* da Narbonne, e in ogni modo la preposizione sarebbe di troppo 3).

Che un trovatore prendesse nome, anzi che dalla città o dal borgo della nascita, da una intera regione, è cosa che non parrà strana a chi ricordi altri nomi illustri come quello di Peire d'Alvernha; nè l'uso richiedeva, innanzi a quel nome, l'articolo o la preposizione articolata 4). Potrebbe tuttavia nascer la tentazione di attribuire al nostro trovatore una patria un po' meno indeterminata. Nel Carcasses, che fu a' suoi giorni lontani contea e vescovado, si trova un minuscolo villaggio che porta il medesimo nome, un 'hameau', antico più che non ci occorra, e non privo di storia. Del 'pagus Carcassensis', nel territorio della Roque-de-

1) II, 290. Cfr. STIMMING, *op. cit.*, p. 13: [A. v. C.] « von dem wir aber sonst nichts wissen ».

2) BARTSCH, *Grundriss*, p. 21; STIMMING, *l. cit.*

3) Ha torto il BALAGUER, quando chiama Arnaldo « *el de Carcassona* ó de la comarca de Carcassona » (*Historia politica y literaria de los trovadores*, II, Madrid 1878, p. 37. Anch'egli aggiunge che di questo trovatore « no se tiene noticia alguna ».

4) Cfr. *La chanson de la croisade contre les Albigeois*, ed. par P. MEYER; I, Paris, 1875; v. 8976 En Robertz de Tinhes ab lor de Carcasses; v. anche i vv. 293, 2913, 3500, 3974, 3034; MILÀ Y FONTANALS, De los trovadores en España, Barcelona, 1889 (Tomo secundo de las *Obras completas*), p. 142, 179, 181. Così non ha fondamento di sorta M. LAFON, quando scrive (*op. cit.*, p. 108) *Arnaut du Carcasses.*

Fà, è fatto ricordo in una donazione di Carlo il Calvo, l' anno 870 1). Nel 1260 un Olivier de Termes lo vende al re Luigi IX, e dal re lo ricomprerà Andrea de Barre il sei maggio 1666, dopo che in nome suo molti signori l' avranno tenuto. Minuscolo borgo, presso la Roque-de-Fà a cinquantacinque chilometri da Carcassonne che nel secolo XIII si disputavano i signori di Termes e l' abbazia di La Grasse, Carcasses non contava che otto famiglie nel maggio 1366 : « loco de Carcassezio foci 8 ». Umili fuochi, di certo; eppure è rimasta in varî documenti traccia di persone oscure che vi si scaldavano sette secoli or sono. Un ' Valguerius de Carcasses, et Guillelmus frater ejus ', erano fra' militi di Guglielmo de Pietrapertusa che il 22 maggio 1217 giurava fedeltà a Simone di Montfort 2). Fra le deposizioni fatte ai regi inquisitori in Carcassonne fra il 1259 e il 1262 una ve ne fu che riguardava una 'Ferranda de Carcassesio' la quale 'erat apud Carcassesium, quando castro de Carcassesio fuit captum per gentes domini regis.....' 3). Si tratta, in questo come nel primo caso, del villaggio, e non della regione. Se di costoro fu conterraneo Arnaut de Carcasses, certamente dovè viver lungi dal tetto nativo per apprendere il signorile spirito cavalleresco che informa la sua novella: ma *humili loco natus* sarebbe egli pur nel significato latino, fra quegli otto focolari, malgrado la particella onorevole che sta innanzi al suo nome. Risolver la questione, non mi sembra possibile, perchè il poeta non ci fa sapere altro 4). O piuttosto, qualcosa aggiunge, che anche può dar luogo ad altri sospetti, quando dice di sè

Que precx a faitz per mantas res.

1) Questa, e le altre notizie storiche su Carcasses, si trovano in Mahul, *Cartulaire des Archives des Communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement admninistratif de Carcassonne*; vol. III, Paris, 1861, pag. 427-8.

2) Devic et Vaissete, *Histoire générale de Languedoc*, Tome VIII, Toulouse 1879; col. 702.

3) *Id.*, VII, col. 373.

4) Sopra un preteso Arnaldo di Carcassonne che avrebbe vestito l'abito religioso nell'ordine fondato da san Pietro Nolasco e approvato da Gregorio IX l'anno 1230, vedi l'*Hist. gén. de Languedoc*, VII, 62.

Precx vorrà dir qui 'domanda d'amore, invito amoroso'? Pare che si accenni a qualche opera, anzi a varie opere anteriori; ma quel significato mal s'accorda con le parole che seguono: *per mantas res.* A questo verso tien dietro, secondo ogni probabilità, una lacuna, il testo è sicuramente corrotto; sì che il senso ne risulta anche più oscuro. Forse bisognerà intendere *prec* nel senso generale di 'esortazione'; e come questa novella esorta i mariti a guardarsi dalla gelosia, così altre esortazioni, altre novelle col fine d'ammaestrare saranno stati i *prec* di cui Arnaldo si dichiara autore. Maggiori notizie intorno a lui non è possibile sapere.

Ma dove tacciono i documenti, voglion parlare i dizionari biografici. Quello universale del Larousse afferma senz'altro che Arnaut de Carcasses morì il 1270. La 'Nouvelle Biographie générale' pubblicata dai Didot 1), più modesta, si contenta d'osservare che il trovatore, « né vers le commencement du treizième siècle », sarebbe morto « *probablement* vers 1270 ». Il volume contenente questa notizia è del 1861: rifacciamoci ancora più indietro. Dopo il 1843 venne in luce il secondo volume della Biografia universale Michaud, in nuova edizione 3): vi si legge che « le petit poème paraît avoir joui d'une grande et longue célébrité au moyen-âge », e che « la vie d'Arnaut de Carcasses ne nous est pas connue. *On suppose* qu'il mourut au retour de la dernière croisade, vers 1270 ». La notizia ha la firma di Ch. Winter. A questa fonte rinvia il Mahul nelle sue indicazioni di cittadini e famiglie di Carcassonne, dove fa cenno del trovatore. La prima edizione della Biografia Michaud (Parigi, 1811) non ha nessuna data e nessun particolare intorno ad Arnaldo. Bisognava dunque indagare su qual base si appoggiassero le notizie della seconda edizione.

Il volume XIX dell'*Historie littéraire*, pubblicato varî anni prima di quella, il 1838, nasconde la chiave del mistero, nelle pagine che l'Éméric-David consacra alla novella del pappagallo (550-2).

1) *Nouvelle Biographie générale*, publiée par MM. Firmin Didot frères, sous la direction de M. le Dr. Hoefer, III, Paris, 1861.

2) *Biographie universelle Michaud*, Nouvelle édition, tome deuxième, Paris et Leipzig (senza data. Il 1° vol. è del 1843).

Anche qui si accenna alla « réputation dont elle paraît avoir longtemps joui »: sono quasi le stesse parole della Biografia, che indubbiamente ebbe qùi la sua fonte; e da ultimo s' affaccia un sospetto cronologico: « *Nous supposons* l' auteur mort au retour de la dernière croisade ». Perchè? Io non lo so davvero, e mi conforta il pensare che il David non lo sapeva di certo neppur lui: altrimenti non avrebbe gettata così nuda la sua scoperta, senza indicazioni precise, senza mostrar lontanamente come mai quell' idea gli fosse sorta nel capo. Se dobbiamo sospettare anche noi di qualcosa, io inclino a credere che, ritenendo orientale la materia del racconto, lo scrittore dell' *Histoire littéraire* abbia voluto mandare in Oriente il suo poeta, per dargli modo di raccogliere direttamente quell' ispirazione d' oltremare; e per un simil viaggio, quale occasione migliore della crociata? Il poemetto sembra appartenere alla tarda poesia provenzale: adunque, può trattarsi dell' ultima crociata. Così il povero Arnaut de Carcasses abbandona la costa sassosa, sparsa d' uliveti argentei, della sua Provenza, per muovere in guerra contro i nemici di Cristo e contro la serietà della storia.

La stessa leggerezza aveva già mostrata innanzi quello scrittore, parlando del successo che l' opera di Arnaut aveva ottenuto fra gli altri racconti dello stesso genere. O che ne sapeva lui, conoscendo un sol codice che la contenesse per intero? Ma per opera sua, la leggenda non tardò a formarsi. Mentr' egli accenna soltanto al ritorno della crociata, il primo compilatore che segue le sue orme fissa l' epoca precisa di quel ritorno. Il secondo tace della crociata, e ricorda senz' altro l' anno in cui « probabilmente » il trovatore morì. Il terzo, infine, non ha più scrupoli: anche quel timido avverbio scompare, innanzi alla vanità che par persona della data fantastica.

De' quattro manoscritti che contengono la prima metà della novella, nessuno è, rispetto agli altri, completo. Ad R mancano, in quella parte, undici versi: 19-24, 133-36, ed in luogo del v. 106, il v. 109 trasportato dal suo posto a sostituire il verso caduto. I vv. 19-24 sono in JGΠ; i vv. 133-36 in JG. Mancano invece a JG i versi: 111-22, e due soli, particolari ai due codici, vi si leggono in cambio dei vv. 125-29. G ha poi, oltre queste, altre deficienze sue particolari: i quattro versi 25-28 che sono in JΠR, oltre i vv. 55-76, che sono in RJ ed erano, come vedremo subito, nella fonte di Π. Quest' ultimo, alla sua volta, non può venir preso in considerazione che molto alla lontana. Più breve degli altri frammenti, è ridotto in così cattivo stato che qua e là non è nemmen possibile riconoscer la misura dei versi. Il Wesselofski notò ch' esso è inserito nell' ultimo foglio del manoscritto da qualcuno che sembra avere scritto di memoria, e la sua ipotesi è, mi pare, ancor meglio provata dal fatto che la lingua del frammento è singolarmente mista di voci francesi e provenzali, le prime sovrabbondanti verso la fine, dove forse la memoria precisa faceva più difetto; con molte tracce di ortografia e suoni italiani. E lo scrittore fu certamente un italiano, che ricordava malamente i versi e confondeva, scrivendo, le due lingue d' oltralpe. Mancano i vv. 9-10, 31-34; il v. 35 è invertito col seguente; il distico 27-28 è sdoppiato in quattro versi. Al v. 35 segue subito il v. 43, e poi alcune parole disordinate che sembrano appartenere, pel senso, al v. 72; dopo, in quest' ordine, i vv. 79, 52-57, 44-45, 82, 84-86.

Venendo a' rapporti fra' manoscritti, si vede subito che il frammento G (98 versi) ed i 124 versi di J che appartengono al testo originario, terminando insieme col verso che nella nostra edizione ha il n. 140, debbono esser derivati più o men direttamente da

una fonte comune, e formano un gruppo distinto. Abbiamo veduto ch' essi hanno rispetto ad R le stesse deficienze; a G solamente mancano in più altri versi. Di fronte a questo gruppo, cui s' aggiunge Π, sta il solo R, con la novella intera.

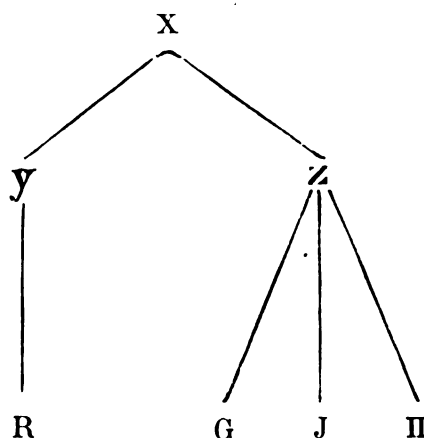
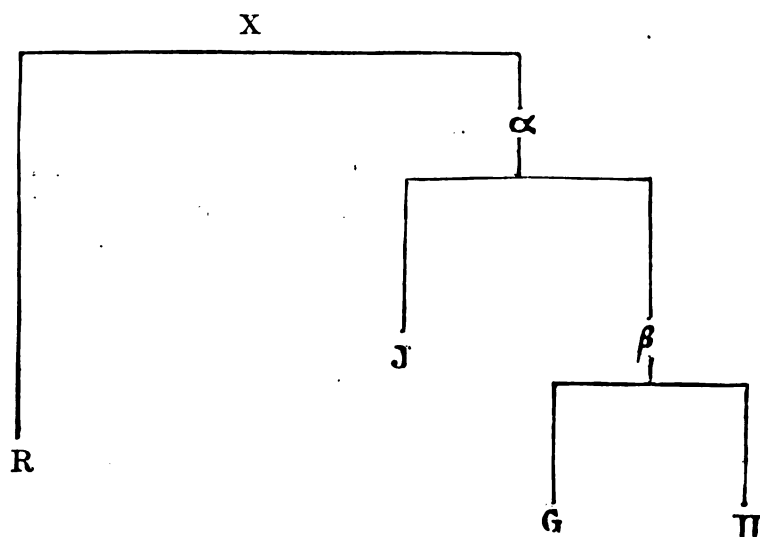
Le lezioni confermano appieno questa classificazione. Si confronti il distico 39-40 e l' altro 105-106 che in R è trasformato da un errore per cui a sostituire il secondo verso caduto è introdotto qui il v. 109. Si veggano inoltre i vv. 7, 8, 12, 14, 15, 17-18, 44, 52, dove ad R si contrappone il gruppo GJΠ; e dove il testo di Π non sovviene stanno ancora di fronte ad R i codici GJ ne' luoghi seguenti: v. 31, 32, 35, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 77, 81, 83, 87. 92, 94, 99, 103, 107, 131; tacendo di concordanze minori.

Tuttavia la relazione fra GJ non è tale, che l' uno possa derivare dall' altro, chè anzi molte varianti li dividono; cfr. per esempio i vv. 10, 18, 24, 36, 38, 42, 45, 85, 100, 102, 104, 108, 136. Anche ne' distici citati, 39-40, 105-6 varianti interne contrastano coll' armonia delle rime. Ne' luoghi discordanti, s' accordano a volte RJ; vv. 10, 18, 45, 100; RG vv. 85, 108: tacendo anche qui di affinità meno rilevanti. A volte G sembra fondere le lezioni di JR; v. 38, 40, 42.

Π non merita lungo discorso; basta notar la sua parentela con GJ, e, quanto ad accordi particolari, al v. 18, GΠ; al v. 29 JΠ; il v. 24 fonde le varianti di GJ. Un accordo con R al v. 55.

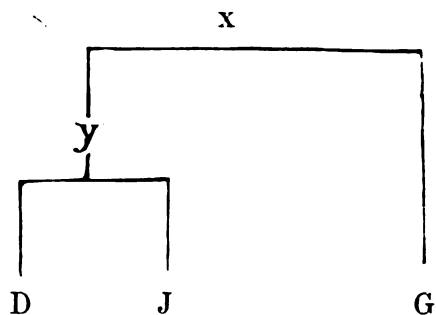
Sebbene completo, R non è privo d' errori e per questo, nella parte comune con GJ, non ha spiccata prevalenza di autorità. Oltre le lacune che appariscono dal confronto con gli altri codici, sin dove questo è possibile, altre debbono essere nel seguito, delle quali si farà cenno nelle note. Più d' una volta nella parte in cui R è unico si hanno, invece di due, tre versi rimanti fra di loro: segno non dubbio di guasti che non è possibile sanare se non per induzione (vv. 301-3, 309-11; cfr. anche i vv. 193-96). Alcuni fra i versi che gli appartengono in particolare non vanno esenti da un sospetto d' interpolazione, del quale anche sarà trattato nelle note. Ma stampando il testo ho creduto di dover tutto ammette-

re, perchè R come il solo manoscritto che contenga intera la novella, doveva esser posto a fondamento dell' edizione, nè sarebbe stata lecita l'inconseguenza di abbandonarlo in principio, quando poi si doveva finir col seguirlo ciecamente. D'altronde R è indubbiamente più vicino all' originale, e gli altri mss. del gruppo opposto non valgono che per uno; onde mi son giovato di questi soltanto per ristorare qualche lezione errata.

De' quattro mss. il Bartsch diede il seguente albero genealogico nel quale a parer nostro vengono avvicinate più del dovere le varie redazioni del gruppo *z*, derivate dal medesimo archetipo mutilo

Io esprimerei i rapporti dei codici a questo modo:

Resta ad esaminare il *domnejaire* ne' tre mss. che lo contengono. Esso conta 64 versi in G, 56 in J, 63 in D. G si trova ad aver due versi che mancano agli altri, e manca a sua volta, rispetto a JD, del v. 31. Ben maggiori sono le lacune di J: vv. 10, 23-26, 55-56. I vv. 53-54 si trovano in G trasportati dopo il v. 58. Ne' luoghi seguenti J si discosta egualmente da GD, e questi appariscono, salvo lievi differenze, concordi: vv. 2, 4, 7, 8, 12, 42, 48, 54, 62. Ma d'altronde GD hanno fra loro moltissime discordanze che li mostrano appartenenti a famiglie diverse. Si confrontino per esempio i distici 19-20, 45-46; inoltre i vv. 3, 8, 10, 18, 21, 22, 23, 28, 29, 30, 32, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 48, 52, 55, 56, 58, 59, 61, 63.

J, malgrado rappresenti una redazione differente, ha maggiore affinità con D: vv. 19, 20, 28, 30, 39, 44, 52. Talora anche discostandosene mostra una lontana parentela con quello: vv. 45-6. Tuttavia qua e là siamo ricondotti a una fonte di tipo G; vv. 3, 16, 40, 43; cfr. anche v. 42 (*que*); di questi luoghi alcuni possono essere stati spontaneamente alterati.

Esprimendo schematicamente questi rapporti, avremo:

x
y
D J G

TESTO

Dins un verdier de mur serat,
A l'ombra d'un laurier folhat,
Auzi contendre un papagay
De tal razo, com ye·us diray.
Denant una don' es vengutz
Et aporta·l de lonh salutz,
Et a·l dig: 'dona, dieus vos sal;
Messatje soy, no·us sapcha mal
Si vos dic per que soy aissi
Vengutz a vos en est jardi. 10
Lo mielher cavayer c' anc fos,
E·l pus azautz e·l pus joyos,
Antiphanor, lo filhs del rey,
Que basti per vos lo torney,
Vos tramet salu cent mil vetz 15
E prega·us per mi que l'ametz;
Car senes vos no pot guerir
Del mal d'amor que·l fay languir,

R *non ha più che* Din; *il seguito del verso è stato tagliato*; J uergier; G Dinç u. uercer; II Denz u. verzier. 2 II Ad onbra; G loriet foliat; II fogliat; *in* R *sono tagliate le due ultime parole.* 3 G Auci; II Adi; papagae. 4 JG Daital raszon (G razon); G eus; II De te r. c. ge uos drae. 5 J Dauant h.; G Denan u. domn'; II Devant; donn'; vengut. 6 J luenh; G Ez aportas d. long; II Et si li apport' un salut. 7 R E dis li; G Ez aill dit; II Et a dit; G domna deu; R dieu; II donna die vu salv. 8 J Messatgiers; G Messagers sui; JG sia; II Messagier sum, ne vu sia m. 9 J S'ieu; JG perqu'ieu (G eu); G sui aici; II *manca*; 10 G Aus uenguz in es i.; II *manca.* 11 J meilhor caualier; G meillos caualer; II Del miglior cabbaler cum fus. 12 JG El plus cortes el plus i.; R azaut; II Del plu cortes, del plu gioius. 13 R Anti- *è raschiato, illeggibile*; J II Antifanor, *e così sempre*; R J filh; G fil; II fius a rej. 14 R ....os bastit lo t. *Il principio del verso è illeggibile*; *il Bartsch congetturò* a per vos; G Qi bastiz; II che per vus a nbasti le t. 15 R Eus t. s. c.; G saluz; J sent [mil] ues; II Vus man salu cen m. feiz. 16 G p. uos; J me; II Pre vuz per mei che ll'ameiz. 17 J sofrir; G sufrir; II Ch'il sam vus ne po soffrir. 18 R amors quem; J Lo mal; G Lo mals d'a. lo f. l.; II Li mal d'a. le fa langhir. 19-24 *mancano ad* R.

E nuilhs metges no·ilh pot valer
Mas vos que l'avetz en poder. 20
Vos lo podetz guerir si·us platz;
Sol que per mi li trametatz
Joya que·l port per vostr'amor,
L'auretz estort de sa dolor.
Encara·us dic mays per ma fe 25
Per que·l devetz aver merce;
Car, si·us play, morir vol per vos
May que d'autra viure joyos.'
Ab tan la dona li respon
Et a li dig: 'Amic e don, 30
Sai es vengutz e que sercatz?

19 J nuilh metge; G nuill meges; II E nul mez li po v. 20 G impoder; II. Me vuz, che ll' avez in poer. 21 J podes; G garir; II Le poez garir se vuz plaiz. 22 II Che p. mei le tramettais. 23 J Joiha que ilh G Joias; II Zoias chel p. p. vottr' amur. 24 J aures; G Lor er gariz; II Si ll' aurez gari da se doulur. 25-28 G *mancano.* 25 J Anquaraus d. R may; II Ancor vuz di per ma fei. 26 J ilh; II che m.....doiez a. merzei. 27 R sieus; J Que mais ama morir per vus; II Ill ama mieus per vus murir. 28 R per autre uieure; J Que d'a. esser poderos; II Che per autre donne garir. *Seguono altri due versi:* Ill ame mielz murir per vus, Che per autre donne ettre poderus. 29. JG Ab aitan la dompna; G il; J [li]; II Al tant la donna respont. 30 G Az ali dit amicz; J amicx; II E a dit amich e dont. 31 G Çai ses; JG e]ni; II (1).

(1) Qui incomincia II a sbizzarrirsi peggio che mai. Piuttosto che tener conto di varianti prive d'ogni valore, e sparse disordinatamente nella confusione del testo, riproduco secondo la trascrizione del Wesselofski il poco che rimane:

Vus est abattuz in vam
32 Plus que nul home cristian,
Ch' a me donez um tal consil

per mom mari. — Donna, ze non dic ce che ne s vu me

Ves mari mes c' autre ren,
Me puis appres celleamen
Amer celui che mor a mal

Trop me paretz enrazonatz,
Car anc auzetz dir que dones
Joya, ni que la prezentes
A degun home crestia. 35
Ben vos es debatutz en va;
Mas car vos vey tan prezentier,
Podetz a mi en sest verdier
Parlar e dir so que volres,
Que no y seretz forsatz ni pres. 40
E peza·m per amor de vos,
Car es tan azautz ni tan pros,
Car m'auzetz dar aital cosselh.'
'Dona, et ieu m'en meravelh
Car vos de bon cor non l'amatz.' 45
'Papagay, be vuelh sapiatz
Qu'eu am del mon lo pus aibit.'

32 JG molt mi; J pares. 33 J auzes; G auses; J qu'ieu. 34 R Joyas; G Çoia; J qu'ieu; R las; G *la parola* presentes *è preceduta da una lettera cancellata.* 35 JG negun; G crestian. 36 R Trop; G Mol; enuan. 37 G car us; J plazentier; G presenter. 38 J Ni os uengutz en est uergier; G Ni es ab mi enest uerger. 39 J Mi podes dir so qu'a uos platz; G Ben podez dir tot zo qeus plaz; R uolretz. 40 J Que non seres mortz ni nafratz; G Qe no serez inforzaz. 41 G pesam. 42 R azaut; J Que tan cortes es; G Car es tan cortes. 43 JG Car mi donas (G donaz); J conseilh; G conseill. 44 J me m.; G Dompna ez eu mi merveill. 45 G Com; non amaz. 46 G Papagais; JG ben uoilh (G uoill) que sapchatz. 47 J ieu; plus arditz; G mond; plus ardit.

Per vettre amur non aggie ingan.
— Papagae, tro sa bien parler:
Be sa, se fosse cabbalier,
Be sauris donna prier.

Donna de vus me meravil, che de bom cor no ll'amez. Nel vu remembre de Flur et de Blanceflur- d'Isotte c'amo Trittan,

E de Tisbe co alal pertus
Aler parleva Perannus?

'E vos cal, dona?' 'Mo marit.'
'Jes del marit non es razos
Que sia del tot poderos; 50
Amar lo podetz a prezen,
Apres devetz seladamen
Amar aquel que mor aman
Per vostr'amor, ses tot enjan.'
'Papagay, trop es bels parliers, 55
Par me, si fossetz cavayers,
Que jen saupratz dona prejar.
Mas jes per tan non vuelh laissar
Qu'eu no·us deman per cal razo
Dey far contr' aissel trassio, 60
A cuy ay plevida ma fe.'
'Dona, so vos dirai yeu be:
Amors non gara sagramen,
La voluntatz sec lo talen.'
'Vos be dizetz, si dieus m'ajut; 65
Ab tan vos ai yeu doncx vencut,
Qu'eu am mon marit may que re
Que si' e·l mon, de bona fe,
E lunh' autr' amador no vuelh.
Com auzatz dir aital erguelh 70
Qu'eu am la on mos cors non es?'

48 J qual per dieu; G cal per deu; JG mon. 49 JG Vostre marit. 50 J Quel; G Qel. 51 JG Lui deues (G deuez) amar a prezen (G presen). 52 J E pueis deues c.; G E pois d. celadamenz. 53 J Aissel; G Aucel. 54 G senes inçan. 55-76 *mancano a* G. 55 R bel; J molt es gens. 56 J Be sai, si foses caualiers. 57 J q. gen saupras dompna pregar. 58 J ges p. so n. voilh; R nom. 59 J Qu' ieu non d. 60 R contra luy; J failhiszo. 61 J ai dat m'amor e me. 62 J aisous 63 R amor; J garda. 64 R uoluntat; J uolontat s. el t. 65 J Ben aues dig. 66 J Doncx es uos ab aitan. 67 J S' om ama ren per bona fe. 68 J Hieu am mon marit mais que re. 69 J E nuilh autre a. non uoilh. 70 R auzas; J Doncx com auzes tan dir d' e. 71 J lai o. mon cor; *in* R *le prime parole son quasi cancellate.*

'Dona, erguelh non dic yeu ges;
Par me que·us vulhatz corrossar;
Pero, si·m voletz escotar,
Ja per razo no·us defendretz 75
D'Antiphanor, que non l'ametz.
Be·us dic que dreitz es veramen
Que devetz amar a prezen
Votre marit mays c' autra re;
Apres devetz aver merce 80
D'aissel que mor per vostr' amor.
Pauc vos membra de Blancaflor
C' amet Floris ses tot enjan,
Ni d'Izeut que amet Tristan,
Ni de Tisbes cant al pertus 85
Anet parlar ab Piramus,
C'anc nulhs hom no l'en poc gardar;
En lieys vos podetz remirar.
Cal pro y auretz, s' Antiphanor
Languis per vostr' amor ni mor? 90
Lo dieus d' amor e sas vertutz
Say que vo·n rendran mals salutz;
Et yeu meteys, que dezir n' ay

73 J mi q. uoilhatz. 74 J Mas; ar escoutar. 75 J per aisso; R nol. 76 R ames. 77 R Ben d. *Seguono parole illeggibili, che il Bartsch congetturò essere* et es dreitz. *Anche in seguito, fino alla metà del v. 81, la scrittura è oggi cancellata; mi attengo qui alla trascrizione fattane dal Bartsch, quando le condizioni erano migliori.* veramens; G diz qe driz. 78 G presen. 79 R maiy. 80 J deues. 81 R De luy qui; G De cel. 82 R *comincia con due parole illeggibili. Bartsch*: no vos. J Blanqua flor; G Blanceflor. 83 JG senes; G inçan. 84 R Izeutz; *questo verso è stato tagliato.* J Izeus com; G Iseut q'. 85 R Tibers *lesse il Bartsch*; *ma dopo il* ni *la scrittura è cancellata*; *così il* Piramus *nel v. seguente.* J Tibes com; G Tisbe q. a. peitus. 86 JG a; J Priamus. 87 G nulc; JG pot; R non p. tornar. 88 G lei J podes. 89 J n'aures s' A.; G p. a. sa A. 91 R dieu; las; G deus; J sa uertut. 92 J vos en rendra mala salut; G vos en r. malas saluz. 93 J hieu mezeis qu'en redirai; G Ez eu metes qe en dirai.

De vos tot lo mal que poiray,
S' en breu d' ora no m' autreyatz 95
Que, s'el vos ama, vos l' amatz.'
'Papagay, si dieus m'acosselh,
Encara·us dic que·m meravelh
Car vos tan gent sabetz parlar;
E pucis tant me voletz prejar 100
D' Antiphanor, vostre senhor,
Ieu vos reclam pel dieu d' amor,
Anatz vos en, que trop estatz;
E pregui vos que li digatz
Qu' eu m' acordaray en breumen 105
E·ilh mostraray tot mon talen.
Et si tant es que·m vuelh' amar,
D' aitan lo podetz conortar
Que pels vostres precx l'amaray,
E ja de luy no·m partiray; 110
E portatz li·m aquest anel,
Qu' el mon non cug n' aya pus bel,
Ab sest cordo ab aur obrat,
Que·l prengua per *ma* amistat.
E gardatz vos que non estetz: 115
En sest verdier m' atrobaretz.'
Ab tan lo papagay*s* respon:
'Dona, fay s'el, si dieus be·m don,
Mot a aisi azaut presen,

94 JG Tot lo mal de uos; J quieu sabrai; G qe saurai. 95 J S' in; G [m']. 96 J que uos. 97 G se; R dieu; G deus; JG mi conseilh (G conseill). 98 J Anquar uos dic. 99 J gen; G zent; R [sabetz] J sabes. 100 G Mais pois; R pus; J tan; JG mi; G pregar R. 102 R Luy reclami; G Eus reclamaz p. deu. 103 J G uos en] a lui; R qu'ieus do comiatz. 104 JG prec; G uos ben; J quel me d. 105 J ieu mi a. [en]; G Q'eu men acordaria b. 106 R *manca*; G A mostrarli. 107 G tan; qel uoilla; J quel uoilh. 108 J aisso. 109 JG per; G uostre prec l'amerai; R *sta in luogo del v. 106*. 110. JG iamais; G non; R *manca*. 111-122 *si trovano solamente in* R.

Et yeu portar l'ay veramen; 120
E car avetz tan bel esgart,
Saludar l' ay de vostra part.
Dona, sel dieus que no mentic
Vos do d' Antiphanor amic,
E·m lays vezer c' abans d' un an 125
L' ames de cor ses tot enjan.'
Ab tan parton lor parlamen.

* * *

De layns, car ac gran talen
De la don' e d' Antiphanor.
Del vergier joyos ses demor 130
Dreg a son senhor es vengutz,
E conta·l com s' es captengutz:
Premeiramen l' a comensat
Lo gran pretz e la gran beutat
De la domna, si m' ajut fes; 135
E d' aisso a fait que cortes.
Pueys li a dig: 'Senher, jamays
Non er noiritz tals papagays

123 G cel deus; R dieu. 124 J [d']; G don'. 125-130 *sono in* R; JG *hanno invece i due soli versi seguenti*:

J Lo papagai (G -s) fo molt ioios
Et (G ez) issi del uergier cochos (G uerçier coitos).

Fra' vv. 127-8 dev' essere una lacuna; cfr. le note.

130. R lonc demor. 131 J Dauan s.; G Denan s.; R uengut. 132 J mostrailh; G monstrail; R co; captengut. 133-36 *mancano ad* R. 133 G premerament; comenzat. 134 G granz; granz beltat. 135 J dompna. 136 G d' auzo; J fes molt que. 137 R E pueys l' a.; G Pois li a dit; R iamay. 138 J nuilhs; G nul; R papagay.

Que tan digua per son senhor
Com yeu ay dig per vostr' amor. 140
Dins el verdier m' aney suau:
No volia qu' en mon esclau
Se pogues metre nulha res;
May volri ' esser soutz que pres.
La dona trobey veramen, 145
De vostr'amor li fi prezen,
E tramet vos aquest anel,
Qu' el mon non cug n'aya pus bel,
Ab sest cordo ab aur obrat,
Que·l prendatz per *sa* amistat; 150
E prendetz lo per su' amor,
Que dieu*s* vo·n do be et honor.
Mas jes no say per cal razo
Non prenguam sonh ni ochaizo
Que puscam el verdier intrar; 155
Jes no vo*s* *e*n say cosselhar.
Mas yeu metrai foc a la tor
Et al solier, per vostr' amor;
E can lo foc*s* er abrassatz,
Poiretz intrar per esp*er*atz 160
Ab vostra dona domneyar,
E lieys tener et abrassar.'
Antiphanor respon breumen:
'Tornatz premier al parlamen
A lieys parlar, si a vos platz, 165
Doncx sestas razos li mostratz.'
Ab tan parto s' en ambeduy.
Mot es lo papagay*s* vas luy

139 J Que fassa tan; G Qe faza tant. 140 J fag; G fat. 141 *Qui incomincia* R *ad essere unico.* 142 m' iray. 143 *Le due ultime parole sono sbiadite; così il* fi *e le due ultime lettere di* prezen *al v. 146 e* ochaizo *al v. 154.* 150 s' a. 151 la su. 152 dieu. 156 No non cosselhar say. 159 foc. 168 abeduy.

Fizels amicx e ses enjan.
Vas lo verdier s' en vay volan, 170
La dona trobet sotz .I. pi;
Saludet l*a* en son lati:
'Dona, *ai*sel dieu*s* que vos fetz
Vos do*ne* so que may*s* voletz,
E·us gar de mal e d' encombrier, 175
Sol que l*o* vostre cavayer
Vulhatz amar tan lialmen
Com el fay vos ses falhimen.'
'Papagay, si m' accosselh dieus,
Si trastot*z* lo mon*s* era mieus 180
Tot lo daria de bon cor
Per l' amistat d' Antiphanor.
Mas aquest verdier es trop claus,
E las gardas non an repaus:
Devo velhar tro al mati, 185
Car lunha nueg non prendo fi.'
'Dona, e no y sabetz cosselh?'
'Ieu no, e no m' en meravelh
Se vos cosselh non y sabetz.'
Si fas, dona; ar m' entendetz. 190
Ieu tornaray vas mo senhor
C' ay laissat cossiros d' amor
Encar' a nueg l'en menaray,
. . . .
Al pe del mur l'en aduray, 195
Fuoc grezesc portaray, si·us play
Ab que metray fuoc al cloquier
Et a la tor et al solier;
E cant lo foc*s* sera enpres,
Ilh y corran tug demanes, 200
Que·l voldran per fort escantir;

172 len. 173 sel; criet. 174 do may. 176 quel v. 180 trastot. 181 mon. 199 foc.

E vos no metatz lonc albir,
Pessatz de luy e faitz l' intrar.
Adoncx poiretz ab luy parlar,
E s' aquest cosselhs vos par bos, 205
Ab mal grat que n' aya·l gilos,
Poiretz ab luy aver delieg
E jazer ab el en un lieg.'
Ab tan la dona ditz: 'platz me,
Et anatz lo querre desse.' 210
Ab tan lo papagays vay s' en
Vas Antiphanor, que l' aten.
Sobre son caval l' a trobat
De son garnimen adobat;
Elm et ausberg viest sobre si 215
E caussas de fer atressi.
Sos esperos d' aur tenc caussatz,
S'espaza sencha a son latz.
El papagays li venc denan:
'Senher, fay s'el, al mieu senblan, 220
A nueg veiretz aisela re
Que may amatz per bona fe.
Vostra dona·us manda per mi
C' anetz vas lieys tot dreg cami;
Viatz, e cavalguatz suau, 225
Lunhs hom no sapcha vostr' esclau,
Ni lunha res ses devinar
No puesca saber vostr' afar.
Mas foc grezesc nos fay mestier
En ola de fer o d' assier; 230
Jeu l'enpenray entre mos pes.
Faitz me·l liurar tost et ades.'
Antiphanor isnelamen
Li·n fay liurar a son talen.
Tan cavalguero per viguor 235

205 cosselh. 206 aia. 211 papagay. 219 papagay. 232 lieurar.

Que la nueg foro prop la tor.
Las gaitas sono pe·l cloquier,
L' una va, l'autra s' en enquier;
Devo velhar tro al mati,
Car lunha nueg no p*re*ndran fi. 240
Ab tan Antiphanor dissen,
Et a pauzat son garnimen
De pres son caval, tot entier,
Mas solamen son bran d' assier
Que volc portar senh a son latz, 245
E no·l es ops, d'aisso·m crezatz,
Car ses temens'ab cor segur
Es vengutz tro al pe del mur.
El papagay*s* de l' autra part
Intr' el verdier, c*a*r trop es tart 250
De metre foc, car so senhor
Laisset tot sol senes paor.
Denan la dona venc premier*s*;
Aisi come si fos esparvier*s*,
S' anet pauzar denan sos pes 255
E pueys l' a dig tot en apres:
' Dona, mo senhor ay laissat
Al portal major dezarmat.
Pessatz de luy e faitz l' intrar,
Qu' ieu vauc lo castel abrandar.' 260
' Papagay, per mon essien,
Ieu fag n' ay tot l' assemamen;
Las claus del castel ai pres mi:
Vec las vos sus aquest cossi,
Anatz metre foc al castel.' 265
Anc may no cug per lunh auzel
Fos *ai*tan ricx faitz assajatz
Com aquest er, ni comensatz.

238 e l' autra. 249 papagay. 253-54 -er: -er. 262 Ieu *manca*. 267 tan.

El papagay*s* seladamen
. . . . 270
De las la tor prop del terrier
Lor vay metre foc al solier.
De vas ·IIII· locx s'es empres;
El crit*z* se leva demanes:
'A foc'! crido per cominal. 275
E la dona venc al portal,
Et a ubert ses comiat
De las gachas e mal lor grat.
Antiphanor intr'el vergier;
En ·I· lieg de jotz ·I· laurier 280
Ab sa dona s' anet colcar,
E lunhs hom non o sap contar
Lo gaug que fo entre lor dos,
Cals pus fu del autre joyos.
Vejaire lor es, so m'es vis, 285
C' aquo sia lur paradis;
Grans gaugz es entre lor mesclatz.
El foc*s* fo tost azamortatz,
Ab vinagre·l fan escantir;
El papagay*s* cuget morir 290
Tal paor ac de son senhor.
Al enans que poc venc vas lor
Et es se prop del lieg pauzatz,
Et ac lor dig: 'Car no·us levatz?
Anatz sus e departetz vos 295
Que·l foc*s* es mortz tot ad estros.'
Antiphanor ab cor marrit
S' es levat, e pueys l*i* a dit:
'Dona, que·m voldretz vos mandar?'
'Senher, que·us vulhatz esforsar 300
De far que pros [tan can poiretz

269 papagay. 274 crit. 277 E. 288 foc; adzamortatz. 290 papagay. 293 E. 294 E. 296 foc. 298 l'a.

En est segle] tan cant viuretz.'
Fay se vas el, baiza·l tres vetz.
Antiphanor s'en torna leu
Com filhs de rey ab son corrieu. 305
So dis n'Arnautz de Carcasses,
Que precx a faitz per mantas res

∴

E per los maritz castiar
Que volo lors molhers garar,
Que las laisso a lor pes anar, 310
. . . . . que may valra,
E ja degus no y falhira.

302 uieuretz. 305 filh.

Continuazione di J (dopo il v. 140).

. . . .
Que la dompna ai gazanhada. 1
Anas ades esta vegada
Parlar a lieis en sel vergier
Tot mantenen ses destorbier.'
Lo cavaliers s' en es anatz, 5
Dins el vergier, et es intratz
Et es se trobatz ab la dona;
E quan lo vi, et ella·l sona
Et asetet lo josta lei.
'Senher, be·m platz, cant hieu vos vei 10
Vengut aissi en est vergier;
Gran tems ha, non vi cavalier
Tan mi plagues, si dieus mi sal.
Per vostre papagai vos val,
Car hieu vos vei tan plazentier; 15
Pero, quar es tan bel parlier
E per lo be que·m di de vos,
E quar es tan bel e tan pros,
Farai vostre comandamen;
Ab sol, que vos premeiramen 20
Me fassas covinen atal
Que me siatz fin e lejal
E que me ames de bon cor.'
'Dona, be vos dic, s'ieu non mor,
Qu'ieu vos amarai lejalmen, 25
Que ja no·us farai failhimen.
E si voles nuilh covinen
Qu'ieu vos fassa, ni sagramen,

1 (vos). 5 caualier. 22 Quem. 24 beus.

Hieu lo·us farai mot volontiers;
Que anc non fo nuilhs cavaliers 30
Que tal sagramen fezes mai
Com hieu farai, si a vos plai.'
'Senhor, no·us ho tengatz a mal,
Que motz homes son cui non cal,
Mas que penson de galiar; 35
Per qu'ie*u* m*e* volria gardar.
Mas ieu *ja* non o dic per vos,
Que es cortes savis e pros,
Et en vos mi voilh hieu fizar,
Per vostras volontatz a far; 40
Et aissi·m met ses tot jurar.'
Ab tan si prendon a baiszar,
E feiron de lor solatz tan
. . . .
Com lur fon bo, ni·ls agradec. 45
Ab tan lo papagai*s* parec
E dis: 'Senher, anas von en,
Que vengutz es, mon essien,
Lo maritz d*e* aquesta dona,
Qu'ie*u* l*o* vei qu' a la porta sona.' 50
El cavalier *a* pres comjat
De la dompna et a·ilh pregat
Qu*e* ella li fassa saber
L'ora que·ilh venra a plazer,
Com puesqua tornar a l'amor 55
Que tant li es toquad' al cor.
Et ella dis: 'Ben o farai,
E breumen vos ho mandarai.'
'Ma dompna, a dieu vos coman,
E prec vos, que lo mieu don man, 60

36 iem. 37 ja *manca*. 38 Que uos es. 42 aitan. 43 aitan. 46 aitan; papagai. 49 d'. 50 iel; que. 51 a *manca*. 53 Qu'. 54 onra.

Pel marit non mi oblides.'
Et ella·l dis: 'Non farai ges
Ans pensarai ades de vos
Com vos tornes aisai ves nos.'

61 maris.

Domnejaire.

Eu amanz jur e promet vos,
Bella dompn' ab diz amoros,
C' a far tot vostres mandamenz
Serai tostems hobedienz;
E serai vos tostems aitals, 5
Fins e francs, humils e lejals.
E jur vos e·us promet celat,
E que penrai tostems en grat
Lo ben o·l mal qual que·m fassatz,
E que tot o penrai en patz. 10
E promet vos que votre dan
Destolrai, e metrai enan
Votre ben ab tot mon poder,
E farai grazir e saber
Als plus conoissenz vostre pres. 15
E jur vos e promet apres
Que ja aitan co·m siatz fina,
No·m fassa plazers ni aizina
En autra part mon cor camjar,
Ni de vos partir ni loignar, 20
Ni ja si tot me·n solviatz
Me plassa nuill' autr' amistatz.

1 G aman; J Et hieu uos amans iur e promet; D a vos. 2 J A uos dona a l'amoros dret. 3 GJ De far tot uostre; J mandamen. 4 J E s.; G tot t.; D toz t.; J hobedien. 5-6 *solamente in* G. 5 toz t. 7 G eos; J e p. selatz· 8 G q'eu, J E]; D prenda; G toz t.; J empatz. 9 GJ el; G fazaz. 10 J *man ca*; D prenda; G q' eu; empaz. 11 G danz. 12 J Destorbarai; G Distorai; enanz. 13 J be a; G a toz. 14 G sauer. 15 D prez. 16 D eus p. 17 D tant c. sias. J ia itan. 18 D Non f. plaçers; G Ni faichaz plazer; J Nom fara. 19 D Ad; G No uoil en a. p. camiar. 20 G Mon cor ni partir ni luniar. 21 G E se tut uos; J Neis; me s.; D souiatz. 22 G Nom plaz auer altr'; J C'anc nom plac nuilh'.

E jur vos que vostres amics
Amarai, e serai enics
A toz los vostres malvolenz, 25
Et er me totz lor dans plasenz.
E s'o volez plus encarzir
Si com sabetz pensar ni dir,
Lo jur al vostre entendemen;
E jur vos o premeiramen 30
Per la fin' amistat que·us port
(E non o puesc jurar plus fort),
E per los avangelis sanz
Que fes Marcx Matieus e Joanz
E sans Luca avangelista, 35
Que per paraula ni per vista,
Ni per onrar, ni per servir,
Ni per ren c'autra·m sapcha dir,
No·m partrai de vostr'amistat,
Neis si me·n donavatz comjat. 40
E vos, dompna, prometetz me
Qu'ab franc cor et ab lial fe
Mi retengatz per servidor,
E datz mi baizan vostr' amor;
E levatz mi pueis de ginoillos, 45

23-26 *mancano a* J. 23 G qe toz uotre amic. 24 G sera ennic. 25 G la. 26 D dan; G tuz l. danz plaisenz. 27 G se p. o uolez scarzir; J E sim uoletz anquar plus dir. 28 G Sius; D con; ne: J sabrętz. 29 D E iur uos ab uostr'; J E iur al; G a. 30 G o]primieranamen. 31 *manca a* G. 32 G Qe uolo pos; J Que nous pogra. 33 G euangelis sain; J sains. 34 G fez Marc Matheus e Ioan; D Mars. 35 G sanz l. eu.; J sains Lucx eu. 38 G Qe altram sapha far ni d.; J Ni per als quem sapchatz d. 39 D partirai; G Jam parta. 40 D Neus si uos mendauas; G Ne se; J sim. 41 G donna; J dona; D prometes. 42 D [Qù]; J Que de bon cor; D lials; J et] ab leial. 43 D Quem retengas. 44 D das; G Em don en baisan uostra a.; J donas. 45 D leuas mi pos pueis denan uos J E leuar m' ai pueis denan uos; G Pos leuaz me de gen.

On eu ai estat denan vos.
E voill c'az aquest covinen
Sian fermansas e guiren
Bona fes e lials amors,
Enseingnamenz, pretz e valors, 50
Gais desirs e fis pessamenz
Cubertz e selatz e temenz,
E volers complitz de bon grat,
E loingnamenz d' autr' amistat,
E gais sabers e conoissenza 55
Que·ns don ardimen e temenza;
Temenza·ns don del joi selar
Et ardimen de ben amar.
Et ieu don vos en perdeutor
Mon cor per mandamen d'amor, 60
Que·l dona poder d'aiso far
Que vos i volres comandar;
Qu'ieu sap qu'el vos atendra be
Tot so que la boca·us cove,

Dompna, per aquest sanz avangelis. 65

46 D On era estauc de ginoillos; J On ai e. de genoilhos; G Un. 47 D as; G qe a a. conuinenz; J couen. 48 G Sia fermanza e ghirenz; J Sion fermanss'e sagramen. 49 J leials; G fe e lial amor. 50 G Ensegnamen; valor. 51 GJ Gai desir (J deszir) e fin; G pensamenz; J pensamen. 52 D selanz; J Cubert e selat e temen; G Celat e cubert e temen. 53 G uollai complir; J uoler complir. *In* G *questo verso e il seguente sono trasportati dopo il v. 58.* 54 G luniamen; J lonhamen de maluestat. 55-56 *mancano a* J. 55 D guais; G Fina sabor. 56 D -nz; G Qem d. ardimenz. 57 D -nz; G Temenzam d. de ben c.; J Lo ioi del dieu d'amor s. 58 D ardimenz; G Cor ard.; J fin amar. 59 G E lais uos en lai p.; J Et hieu don uos per auszidor. 60 G mandamenz. 61 G Qei donez; aizo; J de so. 62 D sil; G uorez, J so que li uolretz. 63 D Qu'el; G Q'eu sai; J cre; DG ben. 64 G zo; D couen; G conuen. 65 G Donna; sainz euangeli; J dona; sains.

NOTE METRICHE

—

I. JATO

Testo della novella

Lasciando in disparte i casi ne' quali la vocale finale è tonica, abbiamo varî esempi di jato: v. 84 *que a*; v. 165 *si a*; v. 187 *Dona e*; v. 218 *sencha a*; v. 277 *E a*; v. 293 *E es*; v. 294 *E ac*. In questi ultimi il jato si evita facilmente, leggendo *et*; in quanto a *si*, ne' testi provenzali suol prevalere l' elisione, ma non mancano esempi di jato (A. Pleines, *Hiat und Elision im Prov.*, Marburg 1886, pag. 63 sgg. Vol. L delle *Ausgaben und Abhandlungen* dello Stengel). Nello stesso testo abbiamo il *si* eliso altre volte: vv. 89, 95, 96. Regolare è il jato *tro al*, vv. 185, 239, 248; ma va notato, perchè d'altra parte non mancano a qualche testo provenzale esempi di sinalefe con un *a* seguente: cfr. Bartsch, *Denkm.*, 56, 29: *tro‿aqui*.

Altrove bisogna restituire il jato per aver la misura del verso; v. 114 *ma amistat*; v. 150 *sa amistat*; v. 172 *la en*; v. 173 *dona aisel;* v. 298 *li a*. Infatti l' elisione di *li* dativo atono del pronome di solito non è consentita in provenzale (Pleines, 61 sg.); essa ha luogo tuttavia al v. 137 R *l'a*; dove si restituisce il jato sopprimendo la congiunzione in capo al verso, secondo J.

In quanto al *va‿e* del v. 238, una facile correzione al verso evita questa licenza: *l' una va, l'autra s'en enquier*. Il Bartsch soppresse invece l' *en*.

Alla sinalefe è preferita quasi sempre l' elisione. Caduta della vocale finale: v. 68 *si' el*; v. 144 *volri' esser*.

Continuazione di J.

Che l' autore qui sia un altro, appare subito dal sovrabbondante uso del jato che o già si trova nel testo o va restituito per la misura del verso. Nel primo caso abbiamo: v. 1 *dompna* (*vos*) *ai*; v. 23 *me ames*; v. 32 *si a*; v. 38

que (vos) es; v. 50 *que a*; v. 52 *dompna et*; v. 56 *li es*; v. 59 *dompna a*; v. 61 *mi oblides*. Nel secondo: v. 49 *d[e] aquesta*; v. 53 *Qu[e] ella*.

Domnejaire.

Solo esempio offerto dal cod. D è al v. 10: *prenda en* (cfr. G *penrai en*); e per mezzo di D si lasciano facilmente correggere i rari casi di jato negli altri codici. V. 38 G *Que altra*; v. 47 J *qu[e] az*; v. 48 G *fermanza e*.

Ma concorde in due codici è il jato al v. 35: *Luca avangelista*. Volendolo sopprimere, si può ricorrere alla congettura *l' avangelista* (J *Lucx*).

Un esempio regolare di jato, qualunque si voglia seguire delle tre lezioni differenti, è al v. 18: *ni aizina*; poichè la congiunzione *ni*, come il pronome *qui*, non ammette elisione in provenzale. Del contrario tuttavia non mancano esempi. Cfr. BARTSCH, *Denkm.*, 215, 5 *ni‿alegrena*; PLEINES, 67-8.

II. DIERESI E SINERESI

TESTO DELLA NOVELLA

Sia è sempre bisillabo (v. 50, 286). Secondo le *Leys*, malgrado la regola generale per cui *i* tonico seguito da vocale conta come sillaba, le voci *sia, sias, sian* « podon esser d' una sillaba, exceptat en fi de verset » (I, 46). Tuttavia aggiungono: « Et aisso sostenem per figura quar es acostumat; pero mas vol can degus d' aquestz re no perd ».

Sempre bisillabica è anche qui la desinenza *-ia*. Il monosillabismo, di cui lo Chabaneau ha indicato esempi già nel *Boeci* (vv. 66, 70, 188), era frequente nel XIII e più nel XIV secolo. Cfr. P. LIENIG, *Die Grammatik der provenzalischen Leys d' Amors, verglichen mit der Sprache der Troubadours*, Breslau 1890, p. 113.

La dieresi è sempre regolare, secondo l' uso provenzale: v. 35 *crestïa*; v. 46 *sapïatz* (*Leys* I, 46); v. 60 *trassïo*; v. 173 *crïet* (v. le note); v. 177 *lïalmen*; v. 225 *vïatz*; v. 260 *essïen*; v. 277 *comïat*; v. 309 *castïar*. Il *comjatz* di R (v. 103) non è confermato da J. Su *comjat* v. MEYER, in *Romania*, II, 435; e le note seguenti sulla cont. di J e sul *domnejaire*.

Continuazione di J.

Al v. 22 non basta la dieresi *sïatz* a raggiungere il dovuto numero di sillabe. V. le note. Nessun caso di sineresi irregolare. Al v. 51 soltanto *comjat*, che sarebbe trisillabo sopprimendo il verbo *a*: ma un probabile parallelismo con la costruzione verbale del v. seguente c' induce a crederlo dell' originale: *a pres — a pregat*.

Domnejaire.

Alla lezione di J *Et serai* (v. 4) è preferibile l' altra *serai*, che salva *hobediens* da una licenza trisillabica. Regolari i v. 21 *solvïatz*; v. 42 *lïal*; v. 49 *lïals*; invece al v. 19 *camjar*. Le *Leys* hanno le due forme *cambiar* e *cambjar* (I, 46-8). V. 40 *comjat* (J *comïat*).

V. 34 *Joans* è come di regola bisillabo: ma lo si può trovare a volte monosillabo: *Breviari d' Amors* v. 12726.

—

FLESSIONE IN RIMA

I. FLESSIONE NOMINALE

Testo della novella

Vv. 77-8 R: *veramens: prezen* è subito corretto leggendo *-en: -en* come GJ. La stessa correzione vale per G ai vv. 51-2.

Il nome di Antiphanor non ha flessione; vv. 89-90: *Antiphanor: mor* R GJ — Ai vv. 103-4 R *comjatz: digatz*, il plurale *comjatz* in luogo del singolare è una licenza introdotta per la rima; invece GJ hanno altra lezione.

V. 121-2 *esgartz: partz* si lascia correggere facilmente in *esgart: part* — Vv. 131-2 R *vengut: captengut* (nom. sing.) apparisce regolarmente in GJ *-utz: -utz*. Così la rima ai vv. 137-8 *jamay: papagay* R (nom. sing.) è in GJ con *-s*. Il quale va restituito alle rime dei vv. 253-4 *premier*[*s*] : *esparvier*[*s*]. *Arditz* in J (v. 48) va letto *ardit* (obl. sing.)*: marit*.

Continuazione di J.

Vv. 15-6. Un vero errore nella rima fra un obliquo singolare ed un nominativo, anche singolare: *plazentier* (obl.): *parlier*[*s*] (nom.).

Domnejaire.

Vv. 3-4 J *D. f. tot vostre mandamen: hobedien*. Leggendo nel primo verso, con D, il pl. pel sing., si può ricostruire ia flessione regolare della seconda rima. Lo stesso si dica dei vv. 47-8 J *coren: sagramen*. Ai vv. 51-2 va letto *pensamen*[*s*]: *temen*[*s*].

Più sovente la declinazione è scorretta in G. Al v. 22 *amistatz* (: *solviatz* come obl. sing. dipendente da *aver*, mentr' è nominativo nelle lezioni di DJ; vv. 33-4 *sain* (obl. pl.): *Joan* (nom. sing.); vv. 49-50 *amor: valor* (nom. sing.); vv. 51-2 *pensamenz: temen* (nom. sing.). Tutti casi di ben facile correzione.

FLESSIONE VERBALE

Testo della novella

Lasciando da parte qualche varietà ortografica come *volretz: pres* di R vv. 39-40, noterò soltanto vv. 173-4 *criet: voletz*; che il Bartsch ha modificato in *crietz*. Ma per non ricorrere a questa singolar forma di perfetto, ho creduto congetturare un possibile *fetz*, che pel significato poteva facilmente essere sostituito, nella mente di un copista, da *crietz*.

—

RIME

Testo della novella

V. 89. È da ricordare che *Antiphanor* (: *mor*) ha vocale aperta. Cfr. *Nicanor*, *Hector*, *Timor*. Accanto a questa, il provenzale ha l' altra serie in *or*

Almassor. Per la varia qualità dell' *-o-* in *Elionor*, v. gli esempi in E. Erdmannsdörffer, *op. cit.*, p. 61-5.

Continuazione di J.

Rima imperfetta di ẹ con ę: vv. 9-10 *lei: vei.*
Rima imperfetta di ọ con ǫ: vv. 55-6 *amor: cor.*

Domnejaire.

Vv. 33-4 J *sains: Ioans*, G *sain: Ioan.* Non è che una varietà grafica.

OSSERVAZIONI AL TESTO DELLA NOVELLA

V. 8. Sulla questione se i nomi in *-atge* abbiano o non abbiano flessione, i pareri sono divisi. Al REIMANN (*Die Declination der Substantiva und Adjectiva in der Langue d' Oc bis zum Jahre 1300*, Danzig, 1882, p. 55 sgg.) parve che l' uso fosse oscillante nel miglior periodo della lirica provenzale, mentre nel secolo XIII cominciò a prevalere la forma con *-s* flessionale. Invece il Loos (*Die Nominalflexion im Provenzalischen*, Marburg, 1884 — Vol. XVI delle *Ausgaben und Abhandlungen* dello Stengel — pag. 24 sgg.) venne alla conclusione che i nomi uscenti in *-atge* non conobbero la declinazione innanzi la seconda metà del secolo XIII. V. anche STIMMING, *B. de B.*, p. 239.

V. 14. La lezione *a per* di R è illeggibile, ma assicurata dalla cong. *e* che comincia il v. seguente. Mi sembra questa un' alterazione facilmente avvenuta del testo originario cui corrisponderebbe la lezione di JG; in questa si allude alla galanteria di Antifanor come a cosa già nota alla donna, sì che il pappagallo vien quasi a chiederne la ricompensa.

V. 19-24. Particolari alla famiglia GJH, questi versi non fanno che ripetere il pensiero espresso innanzi; ma come la ripetizione è pur svolta in altra forma e con nuovi particolari, sarebbe azzardato il sospetto di un' interpolazione. Forse appunto il fatto che i versi in questione si aggiravano intorno allo stesso concetto dei vv. precedenti avrà contribuito a farli trascurare o dimenticare.

V. 25. Sulla forma *may* caratteristica di R, cfr. SCHULTZ, *Die Biefe des Trobadors Raimbaut de Vaqueiras an Bonifaz I Markgrafen von Monferrat*, Halle, 1893, p. 78, dove sono esaminati varî casi, ne' quali l' *-s* finale dev' essersi attenuato fino a scomparire.

V. 28. La lezione di R è qui superiore all' altra di J, per il contrasto del vivere e del morire che in questa viene a mancare.

V. 30. Che la flessione del vocativo in Provenzale sia presto caduta in disuso, mostrò il BEYER in *Zeitschrift für rom. Phil.* VII 43 sgg. Erroneo è *-s* in GJ, tanto più avendo riguardo al *don* che gli tien dietro.

V. 36. Il Galvani, sulle orme del Raynouard, legge *via* per *va*, e intende

'troppo vi siete affannato per via'; ma, senza volerlo affermare, sospetta che debba essere 'in vano'. Era facile corregger quell'errore.

V. 48. Il Raynouard traduce: 'Et vous quel, dame?' mentre si tratta evidentemente del verbo *caler*; tuttavia il verso rimane sempre, grammaticalmente, un po' oscuro.

V. 56; cfr. anche v. 73: *par me*. La regola che il pronome atono debba esser collocato innanzi al verbo, se dapprima venne meglio osservata, ebbe poi nei trovatori ogni maniera d'eccezioni; sì che l'uso è sempre oscillante, e la libertà maggiore di quella concessa al francese; pel quale cfr. TOBLER, in *Göttinger Gelehrte Anzeigen*, 1875, p. 34. Molti esempi di questa libertà sono raccolti dall'ELSNER (*Ueber Form und Verwendung des Personalpronomens im Altprovenzalischen*, Kiel, 1886, p. 25 sgg.), il quale aggiunge: «Die von Morf für das Altfranzösische zurückgewiesene Ansicht Krügers dass die tonlosen Partikeln durch die Nachstellung eine Betonung erhielten, ist für das Provenzalische noch viel weniger anzunehmen. Sollte letzteres der Fall sein, so müsste Trennung vom Verb stattfinden, nur so allein konnte ja für die erste und zweite Person das schwere Pronomen Ausdruck finden» [1]). Osserverò soltanto che il nostro testo ha al v. 208 un *me* sintatticamente atono e metricamente accentato; cfr. il *domnejaire*, v. 1.

V. 64. 'Il proposito, la volontà, segue l'inclinazione dell'animo'; in altri termini: si vuole quello che piace.

V. 92. Verrebbe fatto di leggere «*e sa vertut*» con «*mala salut*» secondo J (cfr. ARNAUT DE MAROILL *Domna genser*, v. 41: *si·us plai, rendetz me ma salut*). Ma *vertutz* sta, oltre che in R, in G, e sarebbe un arbitrio allontanarsene; almeno conservando il *sas* di G (J *sa*) potremo intendere 'le virtù dell'amore', meglio che *las vertutz* di R, delle quali non sappiamo che virtù possano essere.

V. 93-4. Fa riscontro a questa minaccia la cortese dichiarazione dell'usignuolo nella canzone provenzale moderna citata dalla raccolta dell'Arbaud:

> Belo, quand sio en quanquo part,
> Parle de vous, siou jamai las,
> Parle que de vouestres louangis
> Eme de vouestre bouen renoum.

[1]) Cfr. P. KRÜGER, *Ueber die Wortstellung in der französischen Prosaliteratur des XIII Jh.*, Berlin, 1876, pag. 25; H. MORF, *Die Wortstellung im Altfranzösischen Rolandsliede*, Strassburg, 1878, pag. 229-30.

V. 102. Chi sarà a « reclamar », la donna o il pappagallo? Dobbiamo tenerci alla prima interpretazione, perchè *reclam* (R *reclami*) è confortato dall' autorità di due manoscritti di gruppi diversi. Ma la donna supplica il messaggiero (J), o invoca l' amante (R)? Credo preferibile la lezione di J, secondo a quale ella si raccomanda al pappagallo, perchè voglia eseguire il suo incarico, in nome del dio d' Amore. — Il Galvani, cui forse tornava nuova la desinenza *-i* di *reclami*, suggerì di leggere *reclam ieu*.

V. 111 sgg. Il dono dell' anello e del resto si trova soltanto in R; in seguito (v. 136 sgg.) il pappagallo ne riparlerà con le stesse parole. Se il non vederne traccia negli altri due manoscritti può far sorgere il sospetto che si tratti di una interpolazione, tale sospetto deve svanire quando vediamo che il pappagallo non dà notizia al suo signore della vittoria ottenuta, altrimenti che con quel dono: onde esso appare indispensabile allo svolgimento posteriore dell' azione. Bensì occorrono qua e là in R alcuni luoghi, dove il sospetto di interpolazione non può venir del tutto rimosso: p. es. i vv. 120-1, dove si parla di salutare, quando si deve invece portar l' annunzio di un convegno; anche la dipendenza logica del secondo dal primo verso non s' accorda bene con la situazione. Così i vv. 124-5, anch' essi particolari da R, dove il pappagallo spera che « abans d' un an » la donna possa amar di tutto cuore Antiphanor; mentre ha già ricevuto da lei le più efficaci dichiarazioni con la promessa del subito abbandono.

V. 127-8. Qui dev' essere nel testo una lacuna, prodotta forse da una svista che abbia fatto saltare il copista dal 1° verso di una coppia rimante in *-en* al secondo di un' altra coppia con la stessa rima, che seguiva a poca distanza. Il *de layns* non può correttamente venir congiunto col verso ond' è preceduto; d' altronde al verbo *ac*, come al verbo *es vengutz* viene a mancare il soggetto. I due versi che GJ hanno in luogo dei vv. 126-29 di R risolvono semplicemente e bene la questione: ma non possiamo, accettandoli, lasciar scomparire gli avanzi, anche scorretti, d' una lezione che dovette, per la sua maggior complicazione, essere originaria. La correzione del v. 127 proposta dallo Stengel (*l. c.*, pag. 38 n.): ...*part*(*o*) [*de*] *lor p.* che farebbe il pappagallo soggetto di questo verbo, non mi sembra accettabile.

V. 133-35. Particolari a GJ, questi tre versi debbono pure appartenere all' originale. Leggendo con R

E comta·l co s' es captengutz,
E pueis li dig......... ecc.,

quell' *e pueis* viene a trovarsi fuori posto, chè non s' introduce con esso qualcosa di nuovo, ma si comincia dal pappagallo a narrar particolarmente come egli « s' es captengutz ». *E pueis* invece sta bene dopo la descrizione della donna fatta ad Antiphanor, segnando il passaggio al racconto particolareggiato della missione.

V. 141. Il Bartsch conservò nel *Lesebuch* la lezione evidentemente errata del ms.: *m' irai*. Nella *Chrest.* corresse *m' anei*. La prima lezione l' indusse a mutare nel *Les.* l' imperf. *volia* del v. 142 nel condiz. *volria*.

V. 151. Il *la*, respinto dal Bartsch nel *Lesebuch*, fu restituito nella *Chrest.*

V. 155. Bartsch: *puescam*.

V. 156. L' ovvia correzione del verso è dovuta al Bartsch.

V. 160. *Per espatz* lesse il Bartsch, premettendovi di suo un *be* per dare al verso il numero dovuto di sillabe, e interpretò 'loisir, Musze', sì che il v. intero verrebbe a dire: 'potete entrar bene per vostro diletto'. L' Erdmannsdörffer (*l. cit.*, pag. 112) derivò quell' *espatz* da SPATIUM che certo non ci ha che fare. Nel senso datole dal Bartsch, corrispondente all' italiano 'spasso, spassare', la voce non è registrata dal Raynouard, nè dai lessici del Diez e del Körting; dovrebb' essere, in ogni modo, un *espas*. Ma intanto par che il ms. dica *esperatz* (*espatz*), sebbene il segno dell' abbreviatura non sia ben distinto; e allora sarà da intendere 'aspettato': 'potrete entrare aspettato, come aspettato'. Sul valore che in tal modo assume il *per*, corrispondente al tedesco 'als', basta vedere il Raynouard, ed i suoi esempi di *per* col significato di 'comme, de même que, en qualité de'. Era del resto un uso comunissimo; cfr. DIEZ, *Gr.*, 893. Tuttavia solleva difficoltà la costruzione di *per* col nominativo. Resterebbe allora un' ultima ipotesi: intendere *per* collegato con *domneyar*, e veder nell' *espatz* qualche corruzione del testo.

V. 174. Leggendo *done* per *do*, il Bartsch restituì al verso la sua misura.

V. 180. *Si . . . era*: l' imperfetto indicativo in funzione di imperfetto congiuntivo. Così nel *domnejaire*, v. 40: *Neis si·m donavatz comiat* (JG). Uso frequente, ma, a sentire il *Donat*, 'contra gramatica': 'Pero lo preteritz non perfeiç del coniunctiu es semblans al preterit non perfeit del indicatiu a la vengada, et es contra gramatica, si cum en aquest loc: *S' eu te donava mil marcs serias tu mon hom?*' (E. STENGEL, *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken*, Marburg, 1878, pag. 16).

V. 192 sgg. Sono tre rime in *-ay*; più che un' interpolazione, sospetterei una lacuna.

V. 200. Questa facile correzione del presente *corron* in futuro fu vista anche dal Bartsch.

V. 209. V. nota al v. 56.

V. 231. *Enpenrai* scrive anche il Bartsch nella *Chrest.*; ma nel *Lesebuch* divise, seguendo il ms., *en penrai*, e annotò: '*En* bedeutet hier: hinweg, fort. Gegen die Zusammenziehung *enpenrai* ist an sich nichts einzuwenden; nur wurde die Hs. warscheinlich dann *emperai* geschrieben haben, wie sonst immer, während sie hier trennt: *len penray*'. Ma alla divisione non si può der peso: in quanto ad *n* per *m* innanzi a labiale, cfr. v. 198 *enpres*, v. 219 *senblan*.

V. 259. *Pessatz de luy*; v. su questa costruzione E. Köcher, *Beitrag zum Gebrauch der Präp.* 'de' *im Provenzalischen*, Marburg, 1888, p. 30-1.

V. 262. *Lassemamen* è del ms.; manca al verso una sillaba, onde ho proposto *eu*: congettura più probabile di quella del Bartsch, che sostituì al sostantivo un avverbio, e lesse *assenadamen*, 'assennatamente', voce registrata poi dal Levy nel suo *Suppl. Wörterb.* come unico esempio che se n' abbia. Il Raynouard non ha che *asenat* (I 196). Ma intanto il prov. possiede il sostantivo *asermament* (Rayn. V, 208) che, con gli altri significati, vale anche 'preparativo', ed i verbi *acesmar*, *asermar*, *assermar*, col significato di 'preparare' (Rayn. *id.*). Il Levy registra ancora un *asemar*, che gli par sia da mettere accanto ad *acesmar*, *aseimar*; i verbi moderni *asseima*, *assema*, *asserma* 'disposer, préparer, apprêter' ecc. sono registrati dal Mistral (*Lou Trèsor dou Fèlibrige*; cfr. il fr. *acemer*, *acemmer* [Godefroy, sotto la voce *acesmer*]. A questa famiglia credo di poter ascrivere il nostro *assemamen*, conservando intatta la lezione di R. Della più antica congettura del Bartsch nel *Lesebuch*: *tot vostr' essenhamen*, non occorre più parlare, dopo che l' autore medesimo l' ha rinnegata.

V. 267. Come noi corresse il Bartsch nella *Chrest*, mentre nel *Lesebuch* aveva messo innanzi al *tan* del ms. un *ja*.

V. 301-2. Sospetto che la corruzione del testo quale apparisce dalla rima sia qui dovuta ad interpolazione; una lacuna è più difficilmente ammissibile, perchè il senso corre perfettamente. Si noti il parallelismo delle frasi *tan can poiretz-tan can viuretz*, e come il senso di quest' ultima sia già espresso nella prima metà del verso *En est segle*. Leggerei: *De far que pros tan cant viuretz*.

Il Raynouard traduce 'de faire que vous soyez preux'; ma il Galvani osserva 'il *siate* non lo ritrovo, e il sottintenderlo mi par duro; fosse quel *che* uno di quelli assoluti che valgono quanto *alcun che di?*' Nè l' uno nè l' altro. *Far que pros* vale 'agire da prode'.

V. 305. Il Raynouard volle intendere *corrieu* come 'coursier'. Anche lo Chabaneau (*Revue de langues romanes*, IX 199) spiega un *correus* nella canzone per la crociata contro gli Albigesi (v. 4556) come 'coureurs, coursiers'. Cfr. Levy, *Suppl. Wörterb.* Lo Chabaneau aggiunge che questa voce, col solo significato di 'coureur', esiste ancora in Languedoc (*couriou*). Invece il Galvani intese 'corriere, messo', ed anch' io credo questa interpretazione giusta: altrimenti nella conclusione non verrebbe fatta parola del pappagallo.

Il Galvani poi vede a sua volta nella frase *com filhs de rei* il significato di 'beatamente, tutto lieto'. Ma perchè, se Antifanor era veramente figlio di re (v. 13)? Andrà inteso, semplicemente, così: 'A. torna veloce, accompagnato, come figlio di re, dal suo corriere.

V. 306. Per *Carcasses* si ha anche la forma *Carcassei*; cfr. Milà y Fontanals, *op. cit.*, pag. 181 (Bernart Sicart de Marvejols). Lo stesso accade in altre voci: *Francei, Valei* Stimming *B. de B.*, XXVII, 29; XVII, 44. Difficilmente si tratta di influsso della lingua d' *oil*; queste voci vanno considerate con gli altri casi in cui il Provenzale perde talvolta *-s* finale; cfr. Schultz, *op. cit.*, pag. 78.

V. 308. Anche qui le tre rime in *ar* provano che il testo è corrotto, forse per la caduta di un verso? Infatti tra il v. 306 e il v. 308 manca la dipendenza: a meno che non si voglia intendere che i *prec* fatti *per mantas res* fossero anche *per maritz castiar*. Il v. caduto doveva riferirsi pur esso al fine della novella, o agli altri *precx*?

V. 311. Il Rayn. *Lex. Rom.* IV 496 spiega: 'Qu'ils les laissent à leur pensée aller'; il Bartsch non registra questo caso nel lessico. Intenderei piuttosto 'piedi', e tutta la frase in senso metaforico: 'le lascino andar co' loro piedi, in libertà'. Anche il *garar* va meglio in questo senso. Il Bartsch nella *Chrest.* corregge *laissen*, mentre nel *Leseb.* aveva conservata la lez. del ms.

Continuazione di J.

V. 4. Qui, meglio che col v. precedente, mi sembra chiuso il discorso del pappagallo. Diversamente intese lo Stengel, il quale congiunse invece questo verso col racconto che segue.

V. 11. È ripetuto, con leggiera modificazione, il v. 38 della novella, che nella redazione J suona *Ni es vengutz en est vergier*; così il v. 15 riproduce quasi esattamente il v. 37 della novella, ed il v. 55 di questa è ricordato dal v. 16 della continuazione.

V. 16. L'irregolarità della flessione in *parlier*, che per trovarsi in rima non dà luogo a correzione, m'induce a mantener lo stesso errore nel v. 18 *bel*.

V. 22. Lo Stengel corregge *Quem servatz e fin e leial*. Mutato così il verbo, occorrerebbe mutare anche il pronome, che così non ha significato. Ma l'intera congettura può venir risparmiata, leggendo semplicemente *Que me*.

V. 24. *Be vos* per *beus* del ms. corresse lo Stengel.

V. 37. *Ja* aggiunse lo Stengel a completar la misura del verso.

V. 40. Sull'uso delle due preposizioni *per-a*, separate da altra parola innanzi ad un infinito, cfr. Diez. *Gr.*, p. 941.

V. 42. *Tan* per *aitan* del ms. lesse lo Stengel; così al v. 43 e al v. 46.

V. 51. Metricamente l'aggiunta di *a* fatta dallo Stengel non è necessaria, ove si consideri *comiat* come trisillabo. Ma la lezione *a pres* è preferibile, venendosi a stabilire come un parallelo sintattico con il verbo della seguente proposizione coordinata: *et a·ilh pregat*.

V. 60. *Don man* ha il ms., e la lezione fu riprodotta dallo Stengel, il quale poi lesse nel verso seguente *non m'i oblides*. Il senso non risulta chiaro, e mi sembra probabile in questo luogo una corruzione del testo.

V. 64. *Vos* nella stampa dello Stengel, per evidente errore.

Domnejaire.

V. 1. La diversa lezione di J si spiega col fatto che avendo aggiunto due parole (*Et-vos*) in principio del verso, è stato necessario troncarlo; e questo ha portata con sè l'alterazione del verso seguente.

V. 4. Dopo questo verso, lo Stengel ha supposta una lacuna, senza ragione apparente. Il confronto di J con gli altri codici mostra che lacuna non v'è. Manca invece, in seguito, il v. 10, che in J è stato scambiato e fuso col v. 8.

Pel medesimo v. 4 che in J è *Et serai tostems hobedien* lo Stengel ebbe a proporre la correzione *D'esser t. o.*; della quale non si avrà più bisogno dopo aver viste le altre lezioni.

V. 12. *Desfarai* suggerì, e bene, lo Stengel per rendere al verso la sua misura: ma anche qui il confronto ci fa restituire la lezione che ho adottata.

V. 30. Lo stesso va detto per la congettura *ci*, che ora siamo in grado di sostituire col pronome.

V. 35. Dato il *Lucx* di J, lo Stengel dovè sanare il verso restituendo il jato: *lo e-*; jato che tolgono di mezzo i due *Luca* degli altri mss. Così leggendo *covinen* al v. 47 non occorre più il jato *que a* suggerito dalla necessità di completare il verso tronco per la sostituzione di *coven*.

INDICE

PARTE PRIMA

PARTE SECONDA